This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

12466.35

Harvard College Library

SHAKESPEARE COLLECTION

FROM THE GIFT OF

WALTER WEHLE NAUMBURG

(Class of 1889)

OF NEW YORK

SHAKESPEARE'S DRAMA

IN SEINER NATÜRLICHEN ENTWICKLUNG DARGESTELLT.

SHAKESPEARE'S DRAMA

IN SEINER NATÜRLICHEN ENTWICKLUNG DARGESTELLT.

SHAKESPEARE'S DRAMA

IN SEINER NATÜRLICHEN ENTWICKLUNG DARGESTELLT.

STUDIEN

ÜBER DES DICHTERS SPRACHE, ZEIT,
KUNST UND POESIE ALS EINLEITUNG ZU SEINEN WERKEN
FÜR DEN GEBILDETEN LESER

VON

DR. TIMON.

LEYDEN,
E. J. BRILL.
1889.

12 K 6.35
6

HARVARD COLLEGE
APR 1 1909
LIBRARY.

Gift of
W. W. Naumburg
of New York

VORWORT.

Kronos als Kunstrichter.

Saturnus eigne Kinder frisst,
Hat irgend kein Gewissen;
Ohne Senf und Salz und wie ihr wisst
Verschlingt er euch den Bissen.

Shakespeare sollte es auch ergehen
Nach hergebrachter Weise!
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Dass ich zuletzt ihn speise.

GOETHE.

Dem Werke, das in den nachfolgenden Blättern dem lesenden Publikum dargeboten wird, eine erläuternde Einleitung voranzuschicken, damit über Zweck und Absicht des Verfassers kein Missverständniss schwebe, ist gewiss keine überflüssige Sorge.

Wer für die Ideale und poetischen Bestrebungen unsrer Zeit wahres Mitgefühl oder selbst nur Verständniss hat und nicht ganz ein Fremdling ist inmitten unsres Dranges nach unbekannten Zielen, wird sich zuweilen schmerzlich eingestehen müssen, dass für manches poetische Ideal aus früherer Zeit nicht mehr die warme Mitempfindung klopft, welche einmal in diesem Ideal ihr theuerstes Besitzthum, ihr eigenes Herzblut erblickte. Wer wird z. B. den Muth haben zu versichern, die Gedankenwelt des vorigen Jahrhunderts welche von den grossen Heroen der Poesie, Goethe, Schiller und ihren Zeitgenossen in Deutschland, Byron, Scott und den englischen Romantikern, Rousseau, de Stael und Chateaubriand in Frankreich, in den herrlichsten Gestalten verkörpert worden, sei jetzt noch so

innig mit allen Fasern unsres Denkens und Empfindens zusammengewachsen, wie es bei den Zeitgenossen und noch vor zwanzig oder dreissig Jahren der Fall war. Zwingt uns die Wahrheit nicht seufzend zu gestehen, dass untrügliche Zeichen uns schliessen lassen, sie sei für das jüngere und zukünftige Geschlecht nach und nach eine fremde geworden? Der Weltgeist hat indessen gewaltige Schritte gethan und damit ist das Band, welches uns an dieser Vergangenheit festhielt, ziemlich locker geworden, jene Formen können uns noch begeistern und entzücken wegen ihrer reinen Schönheit, aber sie sind nicht mehr die Formen unsres eigenen, höhern Lebens; ob nun das beinahe zerrissene Band nachher, in Folge einer Umwandlung in der allgemeinen Cultur, wieder angeknüpft sein wird, das werden nicht wir, sondern spätere Geschlechter erst erfahren. Wir indessen werden allmählich abgerissen, gleichviel ob uns das Schmerz bereitet oder nicht. Nur der einzige Shakespeare scheint von diesem betrübenden Gesetze der Vergänglichkeit unangefochten zu bleiben, oder wenigstens einen so zähen Widerstand zu bieten dass sein Leben voraussichtlich noch auf zukünftige Zeiten verlängert werden kann. Diese Ausnahme hat ihre wirklichen Gründe. Die ungeheure Vielseitigkeit in Shakespeare's Welt und das über andere Welten der Dichtung weit sich erhebende Maass von Freiheit und Selbständigkeit gegenüber den Mächten der Zeit, welche am Ende alles aus sich gebären, Shakespeare so gut wie den unbedeutendsten Romanschriftsteller, machen ihn zu einem Dichter, auf den Goethe vollkommen berechtigt war sein bekanntes Epigramm anzuwenden. Seitdem Shakespeare im Anfang des XVIII Jahrhunderts durch die unermüdliche Sorgfalt der englischen Herausgeber und Kritiker der Welt zürückgegeben, gleichsam aus dem Tode auferstanden ist, hat bis jetzt noch jede Culturperiode in ihm das Höchste gefunden, was sie für schön und herrlich hielt, die Aufklärungszeit erkannte in ihm das Ideal der Rückkehr zur Natur, die Romantik fühlte in ihm ihre Sehnsucht nach den Zauberklängen der Märchenwelt befriedigt. Und wir können, wenn wir wollen, in Shakespeare das Ideal erblicken unsres Strebens, welches liegt in der Schilderung der Wahrheit des Lebens, in der parteilosen Liebe für alles Menschliche, gleichviel von welcher Art oder unter welchem Namen. Shakespeare

kann unser poetischer und sittlicher Gesetzgeber sein, was vielleicht keinem frühern Dichter mehr in demselben Maasse gegeben ist. Es ist in dieser Überzeugung dass ich es unternommen ein Buch zu schreiben, von dem ich mir schmeichle, dass es nicht nur den Bedürfnissen der Litteratur-Studirenden sondern auch des gebildeten Lesers im allgemeinen Sinne entgegenkomme, ein Buch im populär-wissenschaftlichen Geiste geschrieben zum Gebrauch bei der Lectüre des grossen Dichters. Jener Leser, der hier nicht zum ersten Mal mit einem kritischen Werke über Shakespeare Bekanntschaft macht, wird bald die Entdeckung machen dass diese Arbeit in mancher Beziehung von den bestehenden abweicht. So ist vor allen Dingen hier versucht worden, Shakespeare's Werke von verschiedenen Standpunkten, welche man einnehmen muss will man den Dichter gründlich verstehen lernen, nach einander zu betrachten. Der Shakespeare-Studirende hat sich vor nichts mehr zu hüten als vor Einseitigkeit in der Wahl des Gesichtspunktes beim Betrachten dieses Kolossus; von einer Seite lernt er ihn nicht kennen, so wenig wie der Reisende die Lage des alten und neuen Roms, wenn er nur *eine* nachbarliche Hügel ersteigt Es ist ja bekannt dass Shakespeare's Werke den Stoff bieten zu *sprachlichen* und *stylistischen*, zu *historischen* und *biographischen*, zu *litterarisch-historischen*, *dramatischen* und *aesthetischen*, ja auch zu *philosophischen* und *natur-wissenschaftlichen* Untersuchungen. Wenn es nun auch nicht unbedingt nöthig auf allen diesen ausgedehnten Territorien herumzustreifen, so wird doch eben so sicher ein sich beschränken wollen innerhalb *eines* derselben Shakespeare in seiner wirklichen Grösse nicht erkennen lassen. Nun giebt es, so viel mir bekannt ist, kein Buch welches diese sehr auseinandergehenden Ansichten des Dichters zusammenzufassen sucht. Und das ist begreiflich, denn eine Art von Shakespeare-Encyclopädie würde, vorausgesetzt dass Jemand sie schreiben wollte oder konnte, ihres Umfanges wegen nur einen zweifelhaften Nutzen haben. Auf der andern Seite dürfte dem Leser daran gelegen sein, alle *seine* Bedürfnisse in einem Buche von nicht zu grossem Umfang befriedigt zu finden und nicht immer genöthigt zu werden in der Shakespeare-Bibliographie herumzustöbern nach irgend welcher Sache die nicht immer sofort sich finden lässt. Ich kann nicht umhin dabei mich zu erinnern, was

ALPH. DAUDET in seinem Trente ans de Paris erzählt, er war als junger Mann mit einem alten Pariser Gelehrten bekannt geworden, der einmal in warmer Begeisterung für den grossen Engländer sich vornahm ein Buch über ihn zu schreiben. Ehe er anfing wollte er aber alles durchlesen, was schon über ihn geschrieben, und da dieser Haufen sich täglich vermehrte, so kam er nie dazu selbst eine Zeile auf das Papier zu setzen. Mutatis mutandis, liesse sich dasselbe auf den Leser anwenden, wollte er erst die Kritiker und darnach Shakespeare selbst lesen. Um solchem Übel vorzubeugen, habe ich dem Leser eine Übersicht geben wollen von Shakespeare's vielseitiger Bedeutung als litterarische Erscheinung zu seiner Zeit und von seinem Werthe für unsre und — wollen wir hoffen — auch für die zukünftige Zeit. Die Erörterung gelehrter Fragen, welche nur die Theilname der Shakespeare-Forscher anregen können, wird dabei vermieden und nach den bezüglichen Werken verwiesen. Hingegen wird einige vorhergehende Bekanntschaft mit des Dichters Leben und Werken, mit dem englischen Theater, der Litteraturgeschichte u. s. w. beim Leser vorausgesetzt, und der Schulunterricht und die allgemeine Bildung unsrer Tage geben dazu wohl das Recht. Übrigens finden sich die meisten solcher Vorkenntnisse beisammen in dem kleinen, praktischen Buche von MAX KOCH, William Shakespeare, als Supplement zu seinen Werken herausgegeben, und weiter in den begleitenden Biographien und kritischen Einleitungen der meisten Shakespeare-Ausgaben. Und wer eine ausführlichere oder detaillirtere Erörterung über irgend welchen Punkt sucht, findet das Erwünschte in den grössern Werken von K. Elze, J. Payne Collier, N. Drake, J. Addington Symonds u. a.

Im übrigen habe ich es vorgezogen über jeden zu besprechenden Gegenstand so kurz möglich zu sein und mich dazu zu beschränken, auf dasjenige, was mir als die Hauptsache vorkommt, das Licht fallen zu lassen, lieber als nach Erschöpfung bei jedem Punkte zu streben. Die Gefahr, dass Dieser oder Jener etwas vermisse was ihn besonders anzieht und er daher geneigt ist für das in erster Reihe Wichtige zu halten, ist in einem populär-wissenschaftlichen Werke nicht ganz zu vermeiden. Einer Encyclopädie oder einem Handbuche über irgend welche Wissenschaft darf man die Anforderung der minutiösesten Vollständigkeit stellen, und es ver-

liert bedeutend an Werth wenn Lücken angetroffen werden; bei einer Arbeit wie diese muss dem Autor das Recht gewährt bleiben, selbst auszuwählen, was er für die Hauptsache hält. In letzter Instanz darf dann beim Leser die Entscheidung beruhen, ob der Autor darin das Richtige getroffen habe oder nicht.

Eine andere Hinsicht, in welcher diese Arbeit von frühern abweicht, hat Bezug auf den gegenwärtigen Stand der Litteraturgeschichte und Kritik. Es würde zu weit führen wollte ich an dieser Stelle die Ziele und Bestrebungen der litterarischen Forschung unsrer Zeit ausführlich auseinandersetzen, ohnedem werden sie dem Litteraturfreunde gewiss in ihren allgemeinsten Zügen nicht fremd sein. Der wesentliche Unterschied zwischen den Anhängern der neuern und der ältern kritischen Methode beruht ohne Zweifel darin, dass die letztern sich in ihren Beurtheilungen leiten lassen von einem idealen Maassstabe der poetischen Schönheit, welchen sie oft ziemlich unbewusst befolgen, während die andern nicht so geneigt sind den aesthetischen Werth abzumessen weil sie daran zweifeln ob es einen allgemein giltigen Maassstab geben kann und darum vorziehen die Entstehungsweise und Bedeutung aller litterarischen Erzeugnisse ohne Parteinahme als Produkte der Zeit betrachtet gleich wie andere Erscheinungen in der Geschichte der Menschheit zu ergründen. In der Shakespeareforschung hat bis jetzt nur die erstgenannte Methode gegolten, welche als die aprioristische oder deductive zu bezeichnen wäre. Man erkennt das daran, dass der poetische oder dramatische Werth in des Dichters Werken geprüft wird nach gewissen aprioristisch festgestellten aesthetischen Begriffen und Grundsätzen. Man bildet sich im voraus Meinungen über die Grundbedingungen des Dramas, über Handlung, Charakter, Leidenschaft und die Stelle welche jedem zukommt, über Realismus und Idealismus u. s. w., und man strebt fleissig darnach in Shakespeare die strenge Befolgung aller dieser Regel nachzuweisen. Das Shakespeare-drama wird dann zu einer Art von Idealdrama oder Modell zum Nachstreben für alle Zeiten stillschweigend erhoben; über gewisse Flecken und Mängel muss man dann hinwegsehen oder die selbstgefundenen Schönheitsregeln auf solche Weise dabei anwenden dass die Flecken am Ende zu Schönheiten werden, oder endlich man muss zugeben aliquando dormitat bonus Ho-

merus. Dass diese Methode neben ihren vielen guten Seiten — auch nicht Jeder trieb die Principienreiterei so weit — auch üble Folgen gehabt hat, darf nicht verschwiegen werden. Die Überschwenglichkeit in der Shakespeare-Kritik, welche dem Dichter lobhudelte und es für einen Frevel erachtete nicht über jede seiner Eigenthümlichkeiten in Verzückung zu gerathen, musste wohl aus dieser Methode hervorgehen. Dazu kam eine zu einseitige Vorliebe für die psychologische Kritik, ein Grübeln über jeden Satz, jedes Wörtchen, jede Geringfügigkeit in Shakespeare's Werken, welche in den Hamlet-Erklärungen ihre äusserste Spitze erreichte. Der philosophische Grübelsinn bemeisterte sich des Hamlet-typus und mischte alles darein, was nicht zur Sache gehörte, am Ende hatte es den Anschein als wäre Shakespeare's Text noch dunkler als die sibyllinischen Bücher. Begreiflicherweise erhob sich dann und wann eine warnende Stimme gegen diese Shakespeare-Vergötterung und Shakespeare-Mystik, besonders wenn andere Dichter neben ihm absichtlich verkleinert wurden. Die Reaktion wurde erweckt, die Klage über die Shakespearomanie liess sich vernehmen, es kam ein Rümelin, der offen eingestand dass er Fehler sah wo die Andern Schönheiten erblickt hatten.

Unsre Methode nun ist, in Anschluss an die neuere Richtung der litterarischen Kritik, die inductive. Sie strebt darnach aus dem Vergleich der Shakespear'schen Dramen mit einander und gelegentlich auch unter Herbeiziehung von dramatischen Werken der Zeitgenossen, die Grundprincipien oder Bestrebungen in der Technik des Dichters zu erforschen. Betrachtet man die Werke von diesem Gesichtspunkte, so muss man auch erfahren dass Charakter und Bau in diesem und in jenem Stücke oft sehr verschieden sein können. Denn obgleich Shakespeare's Bestreben sich bald in deutlichen Zügen erkennen lässt, so kann doch von einer Bearbeitung des Stoffes nach einem zuvor in allen Details genau festgestellten System oder einer Norm keine Rede sein Alle Bühnenwerke jener Zeit überzeugen uns davon, dass anders wie in spätern Zeiten nur die Einrichtung der Bühne einen gewissen Zwang auflegte, im übrigen aber volle Freiheit herrschte Auch Shakespeare hat sich diese Freiheit nicht nehmen lassen und daraus lässt sich die Schwierigkeit den Charakter jedes seiner Werke zu bestimmen erklären. Die

Benennungen Tragödie, Komödie, Romantisches Drama sind zu unbestimmt und was man damals darunter verstand war kein genau abgezirkelter Begriff Besonders die Lustspiele sind nicht in Kategorien einzutheilen; aber auch in den Tragödien herrscht noch oft genug Charakterverschiedenheit, indem gewisse Theile das eine Mal anders ausgeführt sind als das andere, wie z. B. die Exposition, welche in Othello und Hamlet von musterhafter Klarheit und Ausführlichkeit, in Lear und Macbeth hingegen nur skizzenhaft behandelt ist. Auch gewisse Eigenthümlichkeiten, welche uns fremdartig berühren und wir nicht als Schönheiten betrachten können, wie der Scenenwechsel der im einen Stücke häufiger vorkommt als im andern und die Motivirung welche mehr auf den leicht für das Seltsame erregten Geist der Zeitgenossen berechnet war und uns oft unbefriedigt lässt, finden ihre Begründung und Berechtigung in Shakespeare's Abneigung von Schulregeln und Schöpfung ohne vorherbestimmtes System einerseits und in seinem ernsthaften Bestreben die Mängel der Volksbühne zu verbessern und in seinem weit über die Zeitgenossen hinausragenden dramatischen Genie andrerseits.

Eine weitere Aufgabe unsrer Methode ist nachzuforschen in wie weit gewisse Eigenschaften in Shakespeare's Drama sich schon in frühern Werken, beim Uranfang des englischen Dramas blicken lassen, und wenn möglich die Übergänge herauszufinden, wo Shakespeare's Drama sich aus der steifen Form des Mittelalters entpuppt. Aber, obgleich wir gern an eine ähnliche stufenweise und gelinde Entwicklung glauben möchten wie im Reiche der Natur, so darf es uns nicht entgehen dass wir hier doch einstweilen mit gewissen unerklärlichen und selbständigen Faktoren auch Rechnung halten müssen. Weder die Litteraturgeschichte und die Kritik noch auch die Psychologie geben das Recht Shakespeare's dramatisches und poetisches Genie bloss als eine Entwicklung von frühern, zerstreuten Elementen zu ihrer höchsten Stufe und zusammenfassenden Einheit zu betrachten. Es scheint uns ein tadelhafter Verstoss gegen die Wahrheit die tiefe Kluft, welche Shakespeare's Genie von dem seiner Zeitgenossen trennt, und über welche die Wissenschaft noch keine Brücke gebaut hat, leichtfertig überspringen zu wollen Um diesen beiden Anforderungen — welche die historische Methode und das Bewusst-

sein eines räthselvollen, selbständigen Elementes in Shakespeare's Geist mir stellten — entsprechend zu handeln, kam es mir geboten vor zwischen dem dramatischen und dem poetischen Werthe in Shakespeare's Werken zu unterscheiden und diese auf getrennte Weise zu behandeln. Die Entwicklung lässt sich nämlich aus obigen Gründen in seiner dramatischen Technik besser verfolgen als in seiner Poesie. Zu dieser Absonderung giebt dann auch das Recht die sehr wohl erlaubte Frage, ob der Dichter selbst die beiden Seiten seiner Kunst immer für sich ergänzend und zusammenpassend gehalten habe? Leider sind über diesen Punkt nur Muthmassungen möglich, keine Entscheidungen. Anders bestellt ist es aber mit der Abschätzung dieser beiden Werthe von der Seite des Publikums. Wir urtheilen darüber anders als die Leute im XVI Jahrhundert. Für uns hat Shakespeare's Poesie den grössten Werth, für manchen der mit den Aufführungen nicht sehr zufrieden, den alleinigen; für die Zeitgenossen war es das Bühnenwirksame, das Schauspielerische, der bunte leidenschaftliche Inhalt der am meisten anzog, während sie für den Genuss der Poesie nicht zartbesaitet genug waren. Capitel III ist unsrer Trennung zufolge ganz der Besprechung des dramatischen Gehalts gewidmet und da tritt die Entwicklungsgeschichte auf den Vordergrund, wozu die unentbehrlichen culturhistorischen Vorstufen in Capitel II eine Behandlung finden. Capitel I behandelt das Baumaterial der Shakespear'schen Poesie und in den Capiteln IV und V findet der Leser über des Dichters eigentliche Poesie und ihr Wesen gehandelt Wie schon gesagt, darf in dieser Abtheilung die Entwicklungsmethode nur in beschränktem Maasse angewendet werden. Nur in Shakespeare's Charakterschilderung und in seiner Auffassung des Tragischen sind Entwicklungsstadien nachweisbar, jedoch lassen sie weit mehr eine selbständige Fortbildung einer originellen Anlage erkennen als ein sich Stützen auf den Schultern der Vorgänger. Und andere Erscheinungen von grosser Bedeutung, wie die Objektivität, der Humor, müssen wir als sofort gegebene und nur aus Shakespeare's eigenem Geiste erklärliche Thatsachen betrachten Unter den Anhängen findet der Leser in I und II jene Anfangs- und Schlussperioden in des Dichters Laufbahn, welche in Bezug auf seine Entwicklung die grösste Aufmerksamkeit verdienen, etwas ausführlicher besprochen. Daher war es besser diesen Gegenständen eine besondere Stelle am

Schluss anzuweisen als sie in die Capitel aufzunehmen, wo sie den Gang der Erzählung zu sehr unterbrochen hätten. In Anhang III habe ich versucht, gestützt auf die Thatsachen welche andere Forscher ans Licht gebracht haben, ein Bild zu entwerfen von des Dichters gesellschaftlicher Stellung und seiner litterarischen Bedeutung für seine Zeitgenossen, eine Frage welche hier gewiss nicht zum ersten Mal in Betracht genommen und doch, wie es scheint, noch keine endgültige Lösung erhalten hat.

Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass der Verfasser sich nicht anmaasst alle Räthsel der dichterischen Production lösen zu können. Wenn der Leser das erwarten möchte, so täuscht er sich über das Vermögen der Wissenschaft unsrer Tage. Wenn, wie wir hoffen, über diese tiefen Geheimnisse des menschlichen Geistes kein ewiges Dunkel zu schweben braucht, so ist es doch noch nicht an der Zeit das Bild unverschleiert aller Welt zu zeigen. Vorläufig muss noch an der Vollendung gearbeitet werden. Doch bin ich der Meinung dass der heutige Stand der Wissenschaften — speciell der Psychologie — schon gestattet die Ergebnisse der Forschung der letzten Zeit in Anwendung zu bringen auf das Gebiet der Aesthetik, welche Abtheilung der Philosophie heut zu Tage hinter den andern noch sehr zurücksteht, indem sie sich von den Fesseln einer metaphysischen Begriffslehre und Terminologie noch nicht hat befreien können. Die Aesthetik wird in der Zukunft, auf gleiche Weise wie die andern Zweige der Philosophie, eine neue und gediegenere Grundlage als bisher zu suchen haben und zwar in den durch die Beobachtung und das Experiment nachgewiesenen Grunderscheinungen des menschlichen Geistes. Es ist mein inniger Wunsch zu diesem gesunden Bestreben in diesem Buche einen Beitrag zu liefern, in so fern meine schwachen Kräfte dazu ausreichen. Ich habe mir daher erlaubt zu der Erklärung mancher geheimnissvollen Phänomene in Shakespeare's Geist Hülfe zu suchen bei der modernen Psychologie, damit solche Begriffe wie Phantasie, Verstand, Leidenschaft, subjektives und objektives Erkennen, etwas mehr seien als Worte unbestimmten Inhalts.

Möge dieser Versuch, denn für ein höheres will er nicht gelten, bei allen Litteraturfreunden, welchen das Schicksal der Poesie in der Zukunft ans Herz geht, einigen Einklang finden!

Schliesslich habe ich noch beim Leser um Nachsicht zu bitten wegen Ungenauigkeiten und Druckfehler im Texte, welche trotz vieler Sorgfalt stehen geblieben. Bei einem Buche, das in einem andern Lande gedruckt wird als da wo die Sprache des Buches gesprochen, sind Druckfehler und incorrecte Schreibarten schwerer zu beseitigen als sonst wohl der Fall sein mag.

DER VERFASSER.

INHALT.

		Seite.
	Vorwort	VII
	Erstes Capitel. — Shakespeare's Sprache und Styl. — Elemente und Hauptzüge.	
I.	Einleitung	1
II.	Abweichungen und Unregelmässigkeiten in den Redetheilen	6
III.	Die Satzbildung. — Die Figuren. —	20
IV.	Die Wörter. — Ihr vom heutigen englisch abweichender Sinn. — Vier Kategorien	26
V.	Der Styl. — Die charakteristischen Merkmale. — Der Styl der andern Dramatiker	40
	Zweites Capitel. — Des Dichters Zeit und Welt.	
I.	Die Entstehung der englischen Sprache	57
II.	Die Renaissance in Europa	61
III.	Die Renaissance in England. — Einflüsse auf das gesellige Leben	65
IV.	Fortsetzung. — Einfluss Italiens auf die englischen Sitten und Litteratur	73
V.	Die Nachwirkung der Renaissance. — Deutschland	88
VI.	Die Nachwirkung der Renaissance. — Frankreich	91
VII.	Die Frage der Centralisation in der Cultur und Litteratur. — Centralisirung Englands unter Elisabeth	99
VIII.	Was ist ein Theater-Publikum? — Zweck des Theaters	107
IX.	Der volksthümliche Geist des englischen Theaters. — Das Volksdrama und die klassische Bühne in ihrer Gegenstellung und historischen Entwicklung	115
X.	Das Publikum für welches Shakespeare dichtete	131
XI.	Das englische Volk unter Elisabeth und Jacob I. — Sitten, Lebensweise und Zerstreuungen	134
XII.	Die Gesellschaft von damals und die Gesellschaft von heute. — Folgen für die Litteratur	143
XIII.	Der Individualismus. — Der Euphuismus. — Shakespeare's und Ben Jonson's Auffassung der dramatischen Kunst	155
XIV.	Die englische Gesellschaft der Renaissance wie sie in Shakespeare's Werken abgebildet ist. — Der Styl der verschiedenen Stände. — Shakespeare's eigener Styl	167
XV.	Der Werth der Übersetzungen	199

Seite.

Drittes Capitel. — Die englische Bühne und die Entwicklung des Shakespear'schen Dramas.

I. Das Dramatische und das Poetische in Shakespeare's Werken. 204
II. Was ist ein Drama? 208
III. Die englische Bühne der Renaissance. Ihre Einrichtung . . 215
IV. Die Exposition in Shakespeare's Drama. 220
V. Jeder Theil der Handlung bühnenfähig. — Eintheilung der Scenen in Handlungs-, Situations- und Einschaltscenen 226
VI. Die Handlungs- und Situationsscenen 231
VII. Die Bühnentraditionen. — Die Vorliebe für das Phantastische und Sichtbare auf dem mittelalterlichen Theater. Der epische Charakter im vor-Shakespear'schen Drama vorherrschend . 236
VIII. Die bunte Handlung auf dem englischen Theater durch die Bühneneinrichtung veranlasst 246
IX. Die Volksscenen und das Zusammenspiel in Shakespeare's Drama 251
X. Die Bestandtheile des Shakespear'schen Dramas. — Handlung, Charakter und Leidenschaft. — Verhältniss des Stoffes zur Handlung 255
XI. Shakespeare's dramatische Technik gegenüber der mittelalterlichen. — Die architektonische Gruppirung der Scenen um ein Grundthema 267
XII. Die Leidenschaft in Shakespeare's Drama und in den Werken seiner Zeitgenossen und Nachfolger 273
XIII. Die äussere Motivirung 291
XIV. Zu den Historien und Komödien 296

Viertes Capitel. — Der Dichter Shakespeare. — Erste Abtheilung.

I. Einleitung 304
II. Das poetische Grundthema 307
III. Objektivität und Subjektivität bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen. — Wie sie sich äussern 314
IV. Das Komische und das Ernsthafte 343
V. Der Humor 357
VI. Die Harmonie als Lebensgesetz 372
VII. Die Harmonie im Dichtwerk. — Shakespeare's Gebrauch des Verses und der Prosa 378
VIII. Die Plastik. 395
IX. Der Realismus in Shakespeare's Poesie. — Vielumfassende Bedeutung dieses Kunstterms. 398
X. Die naturalistische Seite 400
XI. Die idealistische oder edlere Seite. 405
XII. Das Märchenhafte. — Vorliebe dafür in des Dichters Zeit . 406
XIII. Das Romantische und Bizarre bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen 414

Seite.

Fünftes Capitel. — Der Dichter Shakespeare. — Zweite Abtheilung.

I. Über objektive und subjektive Auffassung poetischer Charaktere 420
II. Die Abstammung der Shakespear'schen Charaktere aus der Wirklichkeit. — Ihr allgemeines Merkmal 423
III. Die Charaktere der ersten Periode. — Entwicklung bis auf den Hamlet. 429
IV. Die Charaktere der Tragödien-Periode. — Ihr allgemeiner Werth und ihre Bedeutung für alle Zeiten. — Der moderne Charakter 446
V. Die innere Motivirung 456
VI. Zu den Frauencharakteren 462
VII. Das tragische Princip. — Allgemeines 466
VIII. Der tragische Gedanke in Shakespeare's erster Tragödie Titus Andronicus. — Entwicklungsstufen des tragischen Princips in der Geschichte des Dramas 470
IX. Die erste Stufe bei den Griechen 473
X. Die zweite Stufe bei den Römern und in der Renaissance in Italien und England. 478
XI. Fortsetzung. — Richard III. 481
XII. Fortsetzung. — Romeo und Julia 484
XIII. Die dritte Stufe des tragischen Princips. — Die moderne Auffassung dieses Gedankens und seine psychologische Grundlage 487
XIV. Fortsetzung. — Von Hamlet bis Timon. 496
Anhang I. — Marlowe und Shakespeare 506
Anhang II. — Shakespeare's Entwicklungsgang und letzte Werke 543
Anhang III. — Shakespeare's Stellung zu seiner Zeit . . . 568
Nachtrag 601

Abkürzungen in Capitel I vorkommend.

Pericles	Per.
Titus Andronicus	T. Andr.
Henry VI, Part 1, 2, 3	1 H. VI, 2 H. VI, 3 H. VI.
Love' labour lost	L. l. l.
Comedy of Errors	C. of Err.
Two Gentlemen of Verona	G. of Ver.
Midsummernightsdream	Msdream.
Richard III	R. III.
Romeo and Juliet	Rom. a. Jul.
Richard II	R. II.
King John	K. J.
Merchant of Venice	Mer. of V.
Henry IV, Part 1, 2	1 H. IV, 2 H. IV.
Henry V	H. V.
Taming of the Shrew	Tam. of Sh.
Merry Wives of Windsor	Merr. W.
Much Ado about Nothing	M. Ado N.
As you like it	As l.
Twelfth Night	Tw. N.
All's well that ends well	All's w. e. w.
Measure for Measure	Meas. f. m.
Troilus and Cressida	Troil. a. Cr.
Julius Caesar	J. C.
Hamlet	Haml.
Othello	Oth.
Lear	Lear.
Macbeth	Macb.
Antony and Cleopatra	Ant. a. Cl.
Coriolan	Cor.
Timon of Athens	Tim.
Cymbeline	Cymb.
Tempest	Temp.
Winters Tale	W. Tale.
Henry VIII	H. VIII.

ERSTES CAPITEL.

Shakespeare's Sprache und Styl. — Elemente und Hauptzüge.

I.

Shakespeare's Sprache mit ihrem gewaltigen, staunenerregenden Reichthum an Wörtern und Ausdrücken — man hat sie bis auf 15000 berechnet — [1]) ist ein einziges Phänomen in der Geschichte der Weltlitteratur. In dieser Beziehung kommt ihm kein Dichter noch Prosaschriftsteller weder der alten noch der neuen Zeit gleich. Er hat Recht auf den Namen, der grösste Sprachkünstler gewesen zu sein. Für die späteren Geschlechter ist er gerade hierdurch schwer verständlich geworden. Dazu kommt dass diese Sprache in vielen Punkten eine verälterte ist, in der Bezeichnung der Gedanken von dem Gebrauch der heutigen englischen Sprache in bedeutendem Maasse abweicht. So ist es wohl erklärlich, dass sie auch dem gebildeten und mit der englischen Sprache sonst vertrauten Leser die grössten Schwierigkeiten bereitet, Manchen von der Lectüre des Originaltextes abschreckt und ihn veranläst zu einer der Übersetzungen seine Zuflucht zu nehmen um ohne eine vorhergehende lange und mühsame Arbeit zu einem direkten Verständnisse der Shakespear'schen Dramen zu gelangen. Ohne die Übersetzungen, welche in fast allen Cultursprachen vorhanden sind, wäre Shakespeare dem grossen Publicum ein verschlossenes Gebiet geblieben, ungefähr wie ein grosser, märchenhafter Park, der durch den Ruf seiner sagenhaften Schätze die Neugier lockt doch leider von einer hohen unübersteiglichen Mauer umgeben, die schaulustige Menge zurück-

[1]) Ein gebildeter Mensch heut zu Tage, gleichgültig von welcher Nationalität, wird wohl kaum mehr als 2 bis 3000 Wörter brauchen für den gewöhnlichen Bedarf.

hält und ihr nicht gestattet einen Blick ins Innere zu werfen. Nur Wenige, dreister und behender als die andern, klettern hinauf an scharfen Ecken und Nägeln und schwingen sich hinüber ins Innere. So war es noch im Anfang dieses Jahrhunderts, ehe die bekannten und vollständigen Shakespeare-Übersetzungen den Dichter allmählich dem Herzen des deutschen Volkes nahegeführt hatten. Seitdem ist er in Deutschland eingebürgert und wie ein Nationaldichter betrachtet worden. [1]) Andere Länder sind etwas später gekommen [2]). und so ist Shakespeare nachgerade der europäischen Lesewelt zugänglich gemacht. Eine gewaltige Masse von Erklärungsschriften, historischen, litterarischen, biographischen, aesthetischen, alle auf Shakespeare und seine Zeit Bezug habend, welche seitdem erschien, hat dazu beigetragen vieles dem Leser Undeutliche und Dunkle zu erläutern, zwar auch öfters neue Schwierigkeiten nnnöthigerweise herbeizuführen. Wie es dem auch sei, jetzt kann Jeder in diesem Zauberparke Stunden lang bequemlich auf und ab spazieren, alle seine Schönheiten bewundern ohne dabei grosse Umwege oder Verirrungen zu befürchten zu haben, denn die Wege und Pfade sind markirt und mit Namen versehen, sogar nach den schönen Aussichtspunkten und andern berühmten Stellen verweisen die an den Bäumen angeschlagenen Handweiser. Was kann man noch wünschen? Im Besitz einer guten Übersetzung hat die Phantasie des Lesers die unbeschränkteste Freiheit sich in den Inhalt zu versenken, die Schönheiten welche sie auf ihrem Wege findet ungestört zu betrachten und zu geniessen, und es braucht ihr gar nicht einzufallen, wie schwer verständlich und spröde die Form, wie oft sie den Inhalt dem Unerfahrenen wie hinter einem eisernen Panzer versteckt hält; ja, sie weiss es nicht einmal, wie durch die Form hindurch gearbeitet werden muss um zum eigentlichen Wesen der Sache zu gerathen.

Es wird wohl immer die grosse Mehrzahl der Leser den Dichter im den mustergiltigen Übersetzungen kennen lernen, hat doch

---

[1]) Die erste deutsche Übersetzung ist die von Wieland, 22 Stücke enthaltend (Zürich 1762—63); darauf folgte die von Eschenburg (1775—77) welche die erste vollständige war Die bekannte Schlegel- und Tieck'sche Übersetzung kam erst 1628—33.

[2]) Die erste französische Übersetzung von Letourneur war bereits 1776—83.

nicht Jeder Musse und Lust sich mit einem langwierigen Vorstudium abzugeben, das zum poetischen Genuss nicht gerade unentbehrlich ist.

Nach diesem Maassstabe gerechnet, wären unsre sprachlichen Erörterungen in diesem Capitel gewiss für überflüssig oder entbehrlich zu erachten.

Doch giebt es wohl hie und da eine kleine Gemeinde, welche die Mühe des englischen weniger zu scheuen braucht, vielleicht auch vorzieht die Poesie aus der ersten Hand zu haben statt aus der zweiten, das erquickende Lebenswasser lieber an der Quelle selbst zu schöpfen und zu trinken als er sich in versiegelten Flaschen wohlverpackt zu Hause schicken zu lassen. Wenn es uns gestattet sei das früher gebrauchte Gleichniss mit dem Zauberpark noch einmal aufzunehmen, so stellt sich für den Leser, der in das Verständniss des Originaltextes einzudringen wünscht, die Sache in bildlicher Sprache folgendermassen dar. Denken wir uns denselben Zaubergarten auf einem hohen Bergplateau gelegen. Es führt ein Weg hinauf, doch ein mühsamer, rauher und steiniger. Es geht langsam und wir werden manchmal stille stehen und ausschnaufen müssen, der Schweiss wird uns, oben angelangt, von der Stirne triefen. Doch, was verschlägt's? Wir sehen unterwegs das herrliche Thal mit seinen Wiesen und Äckern zu unsern Füssen ausgebreitet, den silbernen Fluss sich hindurch schlängeln, wir zählen die Dörfer und Städte der Menschen, wo in den engen Gassen sich das Alltagsleben drängt und schleppt; hinaufwärts! und wir schauen dem Gebirge in alle seine Klüfte, Höhlen, Verzackungen und Ausläufer hinein, wir lernen die Formation, die Steinlagen, die urweltliche Geschichte des Gebirges kennen, ein erhabenes Stück der Schöpfung entrollt sich vor unsren Augen. Und, haben wir endlich alle Hindernissen unterwegs überwunden, ist keine Mühe uns zu sauer geworden, so erwartet uns da oben erst der herrlichste Lohn; der ganze Zaubergarten der Circe mit seinem herrlichen Renaissance-Palast in der Mitte, seinen marmornen Kuppeln, Saülen, Portiken und Statuen thut sich auf einmal vor unsren erstaunten Augen auf. Palast und Park zusammengehörig, in der vollendeten Harmonie des Styls verbunden, ziehen unwiderstehlich unsre Augen, erfüllen uns mit Wonne. Wir treten ein. Trunken

vor Schönheitsgefühl schweift unser Blick umher und weiss kaum wohin sich am ersten zu richten wegen der vielen, von allen Seiten sich herandrängenden Reize, welche uns ziehen. Die Wahrheit muss uns klar vor Augen liegen, dass diese Zauberwelt, welche von nun an unser Besitzthum geworden ist, obgleich sie nur auf steilem Pfade erreichbar dem Bereich der Meisten entrissen ist — erst dadurch ihren wahren und dauernden Werth für uns hat. Sie liegt da oben auf einem rauhen Gebirge, aber erhaben über die Alltagswelt, wie die Gefilde der seligen Geister.

Es wird veilleicht dem Leser vorkommen als sei dieses Gleichniss nur ein bunt aufgeputztes Märchen, eine schriftstellerische Phrase, nicht so buchstäblich aufzufassen, und er glaubt wohl nicht darin eine Parabel zu sehen, welche die Wahrheit auf eindringliche Weise versucht darzustellen, indem sie diese in ein farbiges Gewand hüllt. Doch ist es wirklich so. Und es wird unsre Aufgabe sein im Verlauf dieses Buches darzulegen, dass wir vollkommen berechtigt sind auf das wahre Verständniss von Shakespeare's Werken diese Parabel anzuwenden. Shakespeare's Kunst beruht auf seiner Sprache und seinem Styl. Diesen Grundsatz — für welchen uns natürlich der weitere Nachweis obliegt — müssen wir voranstellen.

In Shakespeare's Sprache lassen sich — trotz ihrer scheinbaren Unregelmässigkeit und Willkür — gewisse Hauptzüge und Gesetze zurückfinden.

Nun wird es dem gewöhnlichen Leser, der nur die Übersetzungen von Shakespeare's Werken kennt, gewiss genügen nur diese Hauptzüge, zu welchen die Nachforschungen auf dem sprachlichen Gebiete Shakespeare's nach unsrer Meinung führen müssen, kennen zu lernen. Es dürfte ihm schwerlich daran gelegen sein uns auf allen unsern Wegen, welche wir um dieses Endziel zu erreichen einschlagen müssen, zu begleiten; er kann damit zufrieden sein, dass wir ihm das Resultat unsrer Untersuchungen mittheilen, das Band nähmlich welches Shakespeare's Poesie, die er schon kennt, verknüpft mit der englischen Sprache am Schluss des XVI Jahrhunderts, welche nur vermöge tieferer Studien ihr Wesen dem Betrachtenden aufschliesst. Dieses Ergebniss ist ihm das einzig

wichtige. Somit hätten wir nichts zu thun als zur Mittheilung Desselben fortzuschreiten. Davon hält uns aber ein wichtiges Bedenken zurück. Es ist zum Behuf jenes Lesers der Shakespeare im Englischen liest, ohne Zweifel sehr empfehlenswerth ein anderes Verfahren zu befolgen. Wir müssen ihm alle die Wege zeigen, auf welchen wir zu dem Resultate gelangt sind, damit er sich selbst der Thatsache überzeugen könne. Und als Gewinnst bei dieser vielleicht etwas langweiligen Reise dürfen wir ihm einen tieferen Einblick in die Sprache Shakespeare's versprechen, als sonst wohl der Fall sein mag. Zugleich verbinden wir damit noch ein anderes Ziel. Jedermann, der Shakespeare's Werke im Originaltexte zu verstehen sucht, — auch der Engländer nicht ausgeschlossen — braucht dazu praktische Hülfsmittel. Diese sind glücklicherweise vorhanden und von der vorzüglichsten Qualität. Erstens gute Textausgaben mit Noten, wie die vortreffliche von DELIUS; zweitens sprachliche Hülfsmittel wie die Wörterbücher von DELIUS und SCHMIDT und die Grammatik von ABBOTT. Wir nennen nur das bekannteste in dieser Beziehung ohne eine Zurücksetzung andrer Werke zu beabsichtigen. Solche Werke sind nothwendige Begleiter auf dem mühsamen Wege. Die Absicht diese Hülfsmittel etwa verdrängen zu wollen, liegt uns fern. Auch sind sie in ihrem ganzen Werthe nicht so bald zu ersetzen. Aber das zweibändige Wörterbuch von Dr. SCHMIDT — eine ununtbehrliche Stütze — das alle vorkommende Bedeutungen der Shakespear'schen Wörter mit einer grossen Zahl von Belegstellen versehen aufgiebt, und die Grammatik von ABBOTT, durch des Verfassers Bestreben die ganze Menge von Anomalien in bestimmte Regln einzureihen — sind für den Anfänger keineswegs leicht zu hantirende Hülfsmittel. Es kostet einige Zeit ehe man sich darin zurechtgefunden hat. Wir glauben nun dem Leser einige Mühe ersparen zu können, wenn wir ihm die grammatischen Regeln in vereinfachter Form und in leicht übersichtlicher Reihenfolge vorführen und dabei mehr das nothwendige und zum Verständniss des Textes direkt in Bezug stehende ins Auge fassen als darnach streben jede auch die unwichtigste Abweichung vom modernen englischen nachzuweisen. Auf die Weise werden viele Schwierigkeiten gehoben sein. Den Gebrach des Wörterbuchs durch ein anderes bequemeres Hülfsmittel zu ersetzen, ist natürlich eine

Unmöglichkeit. Das Eindringen in den oft dunkeln Sinn vieler Wörter, besonders der Abstracta und der sittlichen Begriffe, und die Beherrschung über eine grosse Zahl von Wörtern aus der Umgangs- und Volkssprache, welche jetzt ausser Gebrauch und dem Leser der englischen Litteratur daher fremd sein müssen, kann man sich nur durch lange Übung erobern.

II.

Die englische Sprache am Schlusse des XVI Jahrhunderts wie wir die vornehmlich aus Shakespeare's Werken kennen lernen, ist wie ein Bindungsglied zu betrachten zwischen dem älteren Englisch des Mittelalters und dem modernen, das er sich in der Zeit der Stuarts und des Hauses Hannover zu festen Formen ausgebildet und die Sprache geworden ist, welche noch jetzt mit wenigen Änderungen als die englische geschrieben und gesprochen wird. Diese Übergangsperiode von kurzer Dauer — nur fünfzig Jahre — ist von einem solchen hehren und noch für die späteren Geschlechter leuchtenden Glanze umstrahlt, dass sie uns in einem ganz andern Lichte erscheint als ähnliche Übergangsperioden in der Sprach- und Litteraturgeschichte andrer Völker.

Nie ist die englische Sprache so reich an Wörtern und Ausdrücken, so bildsam und gelenkig in den Verbindungen dieser Wörter zu Sätzen gewesen wie damals. Wenn wir sie mit dem alt-englischen — bei Chaucer u. a. — zusammenhalten, so bemerken wir zwar einen bedeutenden Verlust an Flectionen besonders der Zeitwörter; die Endungen *eth* und *en* im Plural, der Infinitiv auf *en*, auch das Präfix *y*, bei Shakespeare nur noch dreimal erscheinend *y-clept*, *y-clad*, *y-slaked*, bei Chaucer viel häufiger, sind weggefallen. Hingegen in Wörterreichthum kann die Chaucer'sche Sprache sich mit der Shakespear'schen oder Elisabeth'schen bei weitem nicht messen. Zwischen Beiden liegt die Renaissance, der mächtige Einfluss der klassischen Litteratur. In Folge der Fühlung mit dem Auslande im XVI Jahrhundert und der Vorliebe, ja Leidenschaft für klassische Studien strömte eine Menge von Fremdwörtern nach England, welche wie fremde Münzen von gutem Gehalte geprüft und behalten wurden.

Aber auch der Gedanke erhielt neue Formen, die alten wurden ihm abgestreift. Man wurde dem alten und schlichten aber etwas ärmlichen und eintönigen Satzbau abgeneigt, man imitirte die prachtvollen, architektonisch geordneten Perioden der lateinischen Prosaiker und die eleganten Periphrasen der Italiener, der Novellisten wie Boccaccio, Bandello u. a. aufs fleissigste, und man gewann dadurch einen Styl, der sich zum mittelalterlichen Ton fast so verhielt, wie die Rede Hamlet's zu dem Knittelverston der alten Mysterie. Es entstand auf die Weise eine Verbindung oder Existenz neben einander des Alten und des Neuen. Die Sprache wurde unendlich bereichert durch neue Zuflüsse, während der althergebrachte, von den Vätern geerbte Vorrath noch keineswegs ungebraucht und verachtet da lag, wie es später nur zu sehr geschah. [1])

In solchen Zeiten, wo altes und neues zusammenstösst und sich vermischt, da entsteht immer ein unstäter und fliessender Zustand der Sprache, wie nach einer Überschwemmung abgerissene Stücke Ackers, Bäume und Häuser auf den Wasserflächen chaotisch durch einander treiben, so dass man nicht mehr weiss wo ursprünglich Wasser, wo Land gewesen ist. Daher die grosse Schwierigkeit die genauen Grenzen und Abtrennungen anzugeben.

Wie Abbott in der Einleitung zu seiner Grammatik bemerkt, kommt es einem vor, als dürfte man damals fast jeden beliebigen Redetheil für jeden andern setzen. Das Hauptwort oder das Eigenschaftswort durfte als Zeitwort benutzt werden; ein sichtbarer Unterschied zwischen Adjectiven und Adverbien gab es kaum; Adverbien wurden sogar zu Substantiven oder Verben umgestaltet. Auch mit dem richtigen Gebrauch der Casus nahm man es nicht genau, Accusativ statt Nominativ und umgekehrt war erlaubt, so findet man oft bei Shakespeare *he* und *him*, *I* und *me* mit einander verwechselt. Mit dieser absoluten Ungebundenheit und Willkür im Gebrauch genannter Redetheile ging zusammen eine grosse Dürftigkeit im Gebrauch andrer, namentlich der Präpositionen.

---

[1]) Durch die leidenschaftliche Opposition der Puritaner gegen die Bühne und die Litteratur, welche unter Cromwell den Sieg erhielt, und den nachherigen französischen Einfluss unter der Restauration, ist viel von ihrem frühern Reichthum verloren gegangen.

Der Schriftsteller hatte nur einige wenigen Präpositionen zu seiner Verfügung und mit diesen musste er sehr haushälterisch umgehen. Dass *to* und *too* gleich geschrieben wurden, lässt sich am leichtesten erklären. Aber *to* hat ausser seiner üblichen Bedeutung noch eine Menge andrer, wie: in Bezug auf, indem oder vorausgesetzt dass, im Vergleich mit, gegenüber oder in Verhältniss zu etwas u. s. f. Gleichfalls stehen *by* und *for* der Kürze halben in vielen Fällen, wo heute ein adverbialer Ausdruck nothwendig ist. *By* = according to, concerning, near, hence, etc. *For* = as regards, in the place of, as being, because of, etc. Was sehr befremdet ist die gewöhnliche Verwechslung von *of* und *on*, zwei an Bedeutung gewiss sehr verschiedenen Bindungswörtern, aber damals wie es scheint nicht. Oder muss man hier einen Schreibfehler voraussetzen?

Auf die sonderbarste Weise gränzt Armuth an Reichthum. Auf der einen Seite ein Schriftsteller, der 15000 Wörter nöthig hat um seine Gedanken auf ihm ansprechende Weise seiner Nation mitzutheilen, auf der andern eine dürftige Zahl von Bindungswörtern, womit er seine Gedanken zusammenbringen muss.

Wir werden jetzt versuchen, hauptsächlich an der Hand von Abbott's Grammatik, die chaotische Masse von sprachlichen und stylistischen Anomalien, welche sonst den Leser zu verwirren droht, in bequem übersichtliche Classen einzureihen. Zwar ist eine Classification immer eine missliche Arbeit, und wir fürchten dem Vorwurf der Willkür nicht immer entgehen zu können. Doch, mögen auch die Eintheilungen und Zusammenstellungen nicht überall tadelfrei sein, sie bleiben doch nützlicher als gar keine.

Sprachliche und stylistische Anomalien und Freiheiten liegen uns vor. Sprache und Styl sind in der Kunst zwei verschiedenartige und nicht zu verwechselnde Begriffe. Doch gehen sie in einander über. Das Verhältniss der beiden ist genau wie der Farbenstoffe auf dem Palette des Malers zu den Farbenmischungen, Abstufungen und Tönen, welche wir auf dem Gemälde erblicken; oder auch wie die elementaren Stoffe welche unser Körper zu seiner Lebenserhaltung braucht im Verhältniss zu ihren Umbildungen in der Form von Blut, Muskeln, Geweben, Knochen, Nerven u. s. f. Wir müssen mit der Sprache anfangen und werden später zum Styl

hinübergehen [1]). Und das Einfachste ist zuerst zu nennen. Es giebt nämlich eine Menge Anomalien welche den aufmerksamen Leser kaum aufzuhalten brauchen, da sie den Sinn des Textes nicht besonders erschwierigen, sie sind meistens als Sünden gegen die später festgestellten grammatischen Regeln zu bezeichnen, und erklärlich durch die herrschende Willkür im Sprachgebrauch.

a. Verwechslung des Nom. und Acc. des Pron. pers. *he* und *him*, *I* und *Me.* [2]) Die Pron. poss. *my* und *mine*, *thy* und *thine* waren noch nicht getrennt, und das eine attributiv, das andere prädicativ gebraucht, sondern man findet sie für einander stehen. [3]) Ebenso wurden *thou* und *you* verwechselt. [4])

b. Der gebrauch der Pron. rel. *who*, *which*, *that* anders wie jetzt, nicht so scharf getrennt. [5]) Von *that* ist besonders zu bemerken dass wenn der Relativsatz zweitheilig ist, *that* manchmal nicht dem ersten sondern dem zweiten Theil vorangeht. Z. B. *she says I am not fair*, that *I lack manners; she calls me proud*, *and* that *she could not love me.* As. l. IV, 2. *I love and hate her*, *for she's fair and royal*, *And* that *she hath all worthy parts more exquisite.* Cymb. III. 5. [6]) Im modernen Englisch würde im letztern Satz *that* eine Conj. stehen.

Bei Shakespeare findet man oft Zusammenstellungen wie *when that*, *if that*, etc.; auch *when as*, *where as* etc. jetzt in Unbrauch gerathen. [7])

c. In der Anwendung der Hülfszeitwörter macht sich viel Unsicherheit bemerklich, die Bedeutung schwankt hin und her. Die Verwechslung von *be* und *are*, *was* und *were* kann uns, nachdem wir den Acc. st. des Nom. bei den Pronomina haben kennen gelernt, wenig mehr befremden. [8])

Die Verbindung von *do* und *did* mit dem Inf. des Verbums im Präsens und Imperfectum jetzt wenn eine Negation hinzukommt unerlässlich war damals weniger nothwendig. Shakespeare schreibt *I not doubt.* [9])

Über den Gebrauch der Hülfszeitwörter *may* und *might*, *shall* und *should*,

---

[1]) Eine praktische Regel bei der Lectüre Shakespeare's wäre vielleicht dieser. Man suche den Sinn der Worte so viel möglich bildlich zu fassen und die Rede wie eine ungezwungene Conversationssprache zu verstehen, bei welcher nicht von jeder Ungenauigkeit Rechenschaft gegeben wird. Shakespeare's Sprache lässt sich nicht vergleichen mit der eines griechischen oder lateinischen Schriftstellers, wo die Philologen über jeden Conjunctiv oder jede Construction des Relativen eine Erklärung abgeben können. Wo der Sinn deutlich ist, kümmere man sich nicht um grammatikalische Verbindungen welche mit dem heutigen Englisch in Widerstreit sind. Und man lese Shakespeare vor allem mit der Phantasie!

[2]) Abbott's Grammar § 205 Den Leser der tiefer in die Sache einzudringen wünscht verweise ich nach den bezüglichen Paragraphen in diesem Buche.

[3]) Abb. § 237. [4]) Abb. § 231. [5]) Abb § 258 u. fgde.

[6]) Abb. § 285. [7]) Abb § 287.

[8]) Abb. § 298—302. [9]) Abb. § 303—306.

will und *would* bemerken wir, dass dieser vom heutigen sehr verschieden und offenbar viel freier ist. Und infolge dieser Freiheit ist auch die Nüancirung des Gedankens manchmal eine viel feinere, wird schärfer empfunden als jetzt, da das Wort seine ursprüngliche Bedeutung verloren hat und bestimmten Regeln unterworfen worden, und das Gefühl dabei abgestumpft ist. *Shall* und *should* kommen bei Shakespeare mehr vor als jetzt. [1])

d. Aus dem altenglischen war noch ein Plural-Ausgang des Verbums auf *s* hie und da stehen geblieben, in der dritten Person. Z. b. *The.... clamours.... poisons.* C. of Err. V. I. *His favourites flies.* Haml. III. 2. [2])

Auch kommt die dritte Person Singular vor in Verbindung mit einem Subjekte im Plural, besonders wenn das Zeitwort vorangeht. Z. b. *Is there not wars.* 2 H. IV, I. 2. [3])

e. Im Part. pass. fiel die Endung *ed* weg wenn schon ein *d* oder *t* voranging. Z. B. *deject* st, *dejected*, *bloat* st. *bloated.* [4]) Auch wurde der Ausgang *en* bei den starken Verben manchmal weggelassen. Z. B. *eat* st. *eaten*, *smit* st. *smitten*, *took* st. *taken*, etc. [5]) Endlich kommt das alte Präfix. *y* bei Shakespeare noch dreimal vor, *y-clept*, *y-clad*, *y-slaked;* und vielleicht noch *y-ravished* in Pericles. [6]) Die beiden letzt genannten Unregelmässigkeiten sind offenbar gewissen archaistischen Tendenzen des Zeitalters zuzuschreiben.

Bei Shakespeare sind diese ausser im Perikles sehr selten. Andere, besonders der stark archaisirende Spenser sind solchen Rückfällen ins Mittelalterliche weit mehr zugeneigt.

f. Der Gebrauch der Präposition *to* vor dem Infinitiv des Verbums ist unsicher. Ursprünglich war der Ausgang des Inf. *en*, Z. B. *speken* in Pericles. Da nun *en* wegfiel, trat die Präp. *to* an seine Stelle zur Bezeichnung des Modus. [7])

g. Eine Eigenheit von grösserer Bedeutung als die vorhergehenden ist der häufige und später ganz verloren gegangene Gebrauch von *to* vor dem Inf. des Verbums in einem Sinne, welcher der Bedeutung des lateinischen Gerundium sehr nahe kommt. *To* verliert da seinen Bezug auf die Zukunft, und erhält dafür einen conditionellen Sinn. Hält man hieran fest, dass dieses *to* c. inf. die Bedeutung des Zweckes der Handlung oder eines Hinstrebens verloren hat, und vielmehr eine Bedingung oder Voraussetzung bezeichnet, welche nach dem jetzigen Gebrauche durch eine Conjunction mit dem Hauptsatze verbunden werden müsste — so wird manche dunkle Stelle, welche sonst leicht missverstanden würde, sich von selbst erklären.

Shakespeare liebt diese Construction sehr, denn begreiflicherweise ist sie für ihn eine rasche und überaus brauchbare Verknüpfung der Gedanken.

---

[1]) Abb § 315—331. [2]) Abb. § 333. [3]) Abb § 335.
[4]) Abb § 342 [5]) Abb. § 343.
[6]) Abb § 345 [7]) Abb § 349—351.

Als Beispiele dienen folgende. To fright *you thus methinks I am too savage*, in frighting oder making you afeard. Macb. IV. 2. *Thou'lt torture me to leave unspoken that which*, to be spoke, *would torture thee;* by being spoken of. Cymb. V. 5. *I the truer*, so to be false *with her;* in od. by being oder *being so false*. Cymb. I. 5. Es sind zwei schwierige Stellen, welche durch die Anwendung dieser Regel erläutert werden.

Pol. *Come, go we to the king;*
This must be known; which being kept close, might move
More grief to hide than hate to utter love. Haml. II. 1.

Wir lesen nach obiger Regel folgendermassen: *which* — Hamlets vermeinter Liebeswahnsinn — *being kept close* — das Subjekt des Satzes — *might move more grief to hide* i. e. *in hiding* näml. *it*, den Liebeswahnsinn [tautologisch und vollkommen gleichbedeutend mit *being kept close*] — das Prädicat — *than hate* — Subjekt des Nachsatzes — *to utter* i. e. *it*, den Liebeswahnsinn [merk auf! dieser zweite Inf. mit *to* hat die gewöhnliche Bedeutung des zukünftigen] *might move* hinzu zu denken — *love* — das Prädicat des Nachsatzes.

Die zweite Stelle ist in Lear I. 1.

Cord. *Haply, when I shall wed,*
That Lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty,
Sure, I shall never marry like my sisters,
To love my father all.

Scheinbar ist der Sinn klar wie der Tag und steht da geschrieben: gewiss, ich werde nie heirathen wie meine Schwester um nur meinen Vater zu lieben. *All* hat bei Shakespeare vielfach die Bedeutung von *only*.

Dies kann aber nie der Sinn sein, wie es jedem einsichtigen Leser, der das Stück kennt und Cordelia's Charakter studirt hat, sofort einleuchten muss. So sprechend würde Cordelia offenbaren Blödsinn reden und uns ihren Charakter in einem sehr zweideutigen Lichte erblicken lassen, denn ihre Worte und Haltung in diesem Auftritte bekunden die rücksichtsloseste Offenherzigkeit und Freimuth ihrem tirannischen Vater gegenüber, und in diesem Paar Zeilen hätte sie den abgeschmackten Schmeicheleien ihrer Schwester noch die Krone aufgesetzt durch die Betheurung dass sie bloss um ihres Vaters willen sogar nicht heirathen will. Ausserdem zeigen uns schon deutlich genug ihre vorangehende Frage: *Why have my sisters husbands, if they say they love you all?* und die Thatsache dass sie nachher die Hand des Königs von Frankreich annimmt, was der wahre Sinn sein muss.

Wir übersetzen also: Gewiss, ich werde nie heirathen oder h. können —

shall hat hier die Bedeutung von *should* — wie meine Schwester, wenn ich verpflichtet wäre nur meinen Vater zu lieben — *to love* wie by oder for *loving* zu lesen.

h. Der Subjunctiv des Verbums kommt ein Paar Mal vor ohne die Conjunction, welche um das Bedingtsein auszudrücken sie begleiten muss, aber dann steht auch das Verbum voran. Z. B. *Live Rodrigo, he calls me to a restitution* — statt *if R. should live* — Oth. V. 1. [1]).

i. Das Partic.-praesens und Adjectiv verbal auf *ing* wurde nach lateinischem oder italienischem Gebrauch gerundial angewendet, z. B, *women are angels* wooing. Troil. a. Cr. I. 2. *From his* all-obeying *breath I hear the doom of Egypt.* Ant. a Cl. III. 13. [2]) Auch beim Part. passivum findet man diese Gerundial-Construction, wie: *Requires to live in Egypt*, which not granted, *He lessens his requests.* Ant, a. Cl. III. 12. *For't must be done to-night something from the palace, always* thought *That I require a clearness* — thought = *it being always borne in mind.* Macb. III. 1. [3])

Diese Anomalien nun — es giebt mehrere bei Abbott deren Mittheilung wir aber im Interesse des Lesers für unnöthig halten — sind einfacher Art, für das Verständniss des Sinnes von keiner Schwierigkeit. Und der Deutsche gleitet beim Lesen noch leichter über sie hinweg als der Engländer, den ein uncorrecter Gebrauch seiner Muttersprache viel mehr verletzen muss als uns. Ausserdem gehören sie mit Ausnahme der Fälle *g.* und *i.* — auf welchen letztgenannten wir später zurückkommen müssen — mehr der Etymologie als der Syntax an; theilweise finden sie ihre Erklärung in einer Reste von Vorliebe für die Sprache des Mittelalters, theilweise in einem noch nicht an Gesetzen gebundenen Gebrauch der Redetheile, wie solches bei einer jungen Sprache sehr begreiflich ist.

Jetzt wenden wir uns zu andern Eigenthümlichkeiten, solchen namentlich, in welchen eine grosse Biegsamkeit und Plasticität der damaligen Sprache sich bekundet. Diese Eigenschaften sind wir geneigt im Interesse des Dichters für sehr schätzenswerth zu betrachten und es ist in gewissem Sinne zu bedauern dass sie später so ganz und gar verloren gegangen sind. Und wenn wir nur darauf achten, scheint uns die spätere Entwicklung der englischen Sprache nicht immer ein Fortschritt zu sein.

Doch neben dem Dichter steht der Prosaschriftsteller und dieser braucht eben dasjenige, was dem Dichter und in erster Reihe Shakespeare gleichgültig oder selbst wenig erwünscht sein mag, nämlich eine allgemein gültige, präcise Bedeutung der Worte, eine Trennung der Synonyme, und eine Feststellung von grammatikalischen Formen und syntaktischen Verbindungen, welchen man sich wie Gesetzen zu unterwerfen hat. Der unstäte Zustand und die unbedingte Freiheit sind für einen solchen gewaltigen Bildhauer der Sprache wie Schakespeare unschätzbare Vorzüge,

---

[1]) Abb. § 361. [2]) Abb. § 372. [3]) Abb. § 377.

was wohl keiner in Zweifel ziehen wird. Und da die lebhafte Phantasie der Zeitgenossen ihm zur Genüge entgegenkam, hatte er nicht zu befürchten missverstanden zu werden. Aber gerade diese Vorzüge sind für den Prosaiker Fesseln. Denn Dieser will seine Gedanken dem kalten, prüfenden Verstande unterbreiten, und ihm sind die Worte weit mehr die Zeichen womit er sich verständlich machen muss als Beschwörungsmittel der Phantasie. Die Interessen des Dichters und des Prosaschriftstellers in Bezug auf die Sprache gehen aus einander. Die Litteratur-Geschichte stellt diese Wahrheit ans hellste Tagelicht. Denn es wird doch Niemand einfallen auf die Frage, wer die grössten Prosaschriftsteller Englands gewesen sind, zu antworten: LILLY, SIDNEY, BACON, HOOKER, RALEIGH u. a. zur Zeit Elisabeth's und Jacob's; sondern SWIFT, STERNE, FIELDING, DEFOE unter Königin Anna und den Hannoveranern. Auf der andern Seite ist die Sprache der nachherigen Dichter, Pope, Prior, Gay, etc. im Vergleich zu Shakespeare und seinen Zeitgenossen eine matte und prosaische.

Wir haben also jetzt syntaktische Unregelmässigkeiten zu nennen. Erst die einfacheren, welche sich den vorhergehenden anreihen.

a. Der Gebrauch des doppelten Comparativs und Superlativs. Z. B. *more fairer, most unkindest*, etc. [1])

b. Die Wiederholung des Pronomen pers., nachdem das Subjekt bereits genannt ist. Z. B. *The skipping king* he *ambled up and down.* 1. H. IV, III. 2. *But this same Cassio, though he speak of comfort Touching the Turkish loss, yet* he *looks sadly.* Oth. II. 1. [2])

c. Die Häufung der Negative. Diese Eigenthümlichkeit oder Nachlässigkeit Shakespeare's hat manche Stelle sehr verworren gemacht, [3]) Der Dichter hat nicht daran gedacht, sagt Dr. Schmidt im Wörterbuch, wie sehr „*your four negatives make your two affirmatives.*" Tw. N. V. 1. „*Had he taken the pains of revising and preparing his plays for the press, he would perhaps have corrected all the quoted passages. But he did not write them to be read and dwelt on by the eye, but to be heard by a sympathetic audience. And much that would blemish the language of a logician, may well become a dramatic poet or an orator.*". [4]) Aus dieser Nachlässigkeit — müssen wir es dafür halten — sind einige etwas schwierige Stellen entstanden. Alle citiren können wir nicht, als Beispiele mögen folgende dienen: *Let his lack of years be no impediment to let hem* lack *a reverend estimation.* Mer. of V. IV. 1. Richtig wäre gewesen *to let him* have, *Patience herself, what goddess e'er she be, doth* lesser blench *at sufferance than I do.* Troil. a. Cr. I. 1. Es ist zu lesen *does ess bear up at sufferance. Taking a beggar without* less *quality.* Cymb. I. 4. *Less* ist hier überflüssig. *The* cease *of majesty dies not alone.*

---

[1]) Abb. § 11. [2]) Abb. § 243.

[3]) Abb. § 406, ist viel zu kurz.

[4]) Dr. Schmidt, Shakespeare-Lexicon. Vol. II Appendix. Man sehe da weiter.

Haml. III. 3. Hier ist *cease* wegzulassen und *majesty* bleibt als einziges Subjekt, oder *the majesty ceases and dies.*

Diese Anomalien unter *a. b. c.* stärken den Gedanken, machen ihn ausdrucksvoller. Die jetzt folgenden sind unter allen für Shakespeare vielleicht die wichtigsten, weil seine freie Hantirung der Sprache grossentheils darauf beruht. Sie sind zweierlei; erstens die eigenthümliche Zerfliessung des Aktiven ins Passive, zweitens die freie Wortbildung durch das Umgestalten des einen Redetheils ins andere.

Aktiv und Passiv. Wir sind gezwungen aus dem folgenden dafür zu halten, dass der aktive und passive Sinn damals noch nicht an bestimmten Endungen gebunden waren, und in Folge dieses Mangels leicht im selben Worte mit einander wechseln konnten. Wir finden diese Erscheinung in den folgenden Fällen.

a. Die Adjective mit den Endungen *full*, *less*, *ble*, *ive* können, je nach Bedürfniss, aktiv oder passiv genommen werden. Z.B. *fearful* kann bedeuten: was einen fürchterlichen Eindruck macht; aber auch was selbst Furcht empfindet.

How dare thy joints forget to pay their awful duty to our presence. R. II, III. 3. Awful = *full of awe.* Respectvoll.

Gloster. *What paper were you reading?* — Edm. *Nothing mylord.* — Glo. *No? What needed, then, that terrible dispatch of it into your pocket?* Lear. I. 2. Terrible = *full of terror*, ängstig.

Away to heaven respective lenity. Rom. a. Jul. III. 1. Respective = *full of respects, or considerations of the issue*, bedächtig. [1])

b. Wir haben in der vorigen Rubrik unter *i* kennen gelernt, wie das verbale Eigenschaftswort oder Part. praesens auf *ing* die Bedeutung des lateinischen oder italienischen Gerundiums erhält. Ausserdem nimmt es bisweilen trotz seiner aktiven Endung einen passiven Sinn an.

So findet man: *How' scaped I killing when I crossed you so.* J. C. IV. 3. killing statt *being killed.* — *From his all-obeying breath I hear the doom of Egypt.* Ant. a. Cl. III. 13. All-obeying bed. *which every one obeys.* [2]).

c. Nicht ohne Schwierigkeit ist Shakespeare's Gebrauch der Adjectiva und Participia passiva mit der Endung *ed.* Die erste Frage ist, haben wir mit Adjectiven oder mit Participien zu thun? Dr. Schmidt hält sie durchgängig für Adjective und will die Zahl der wirklichen Participien auf wenige beschränken. Abbott hingegen ist einer entgegengesetzten Ansicht der Sache zugethan. Er will die meisten für Participien gehalten haben, welche mit der passiven Form eine aktive Bedeutung verbinden. Dr. Schmidt erklärt die sonderbare Erscheinung dieser Adjec-

---

[1]) Abb. § 3.

[2]) Man sehe weiter Abbott's Erklärungen über die Entstehung dieser zweifachen Bedeutung aus dem alt-englischen, § 372.

tive mit der Passiv-Form *ed* und der Aktiv-Bedeutung, welche ihnen unwidersprechlich angehört, nach einer Regel über die Bildung der Adjective bei Shakespeare, welche wir bald kennen lernen werden. [1])

Z. B. *all the whole army stood agazed on him*, 1. H. VI, I. 1. Agazed bed. hier anstaunend, und wird von Dr. Schmidt erklärt *furnished with gazes.*

Be simple answered for we know the truth. Lear III. 7. Simple answered = *furnished with a. s. a.* — gieb ein kurzes Antwort. Dr. Schmidt nimmt also den Ausgang *ed* einfach für ein Zeichen des Adjektivs, und will volle Freiheit gewährt haben den Sinn aktiv oder passiv zu nehmen je nachdem die Umstände es gebieten; während Abbott die passive Form aus dem Wesen des Participiums herleitet, das er darin zu entdecken geneigt ist, und dieses Participium im aktiven Sinn verstehen will. Wir werden noch einige Beispiele geben um die Sache dem Lezer deutlich vorzustellen.

The fated sky gives us free scope. All's w. e. w. I. 1. *The ravined salt-sea shark.* Macb. IV. 1. Dr. Schmidt erklärt fated *sky, gifted with the fate or a fatal power;* ravined oder *ravenous, furnished with a voracious nature.*

Dies lässt sich annehmen. Aber wir werden auf Schwierigkeiten stossen.

Possessed of, seized of kommen bei Shakespeare wiederholtermassen vor, und haben eine unverkennbare aktive Bedeutung. *There do I give to you and Jessica, From the rich Jew, a special deed of gift, After his death, of all he dies* possessed *of.* Mer. of V. V. 1. *Who .... did forfeit, with his life, all those his lands Which he stood* seized *of to the conqueror.* Haml. I. 1.

Possessed dürfte noch, nach Abbott, einen passiven Sinn behalten haben, weil *to possess* activ als *to put us in possession of something* zu erklären wäre, ebenso wie *to possess* auch activ in der Bedeutung von *to inform* vorkommt. Aber auf *seized of* lässt sich diese Lösung der Frage nicht anwenden, dies ist offenbar ein Wort passiver Form mit aktivem Sinn. Vollständig unzweifelhaft wird aber dieser Doppelsinn des passiven und aktiven bei den Participien *studied, fair-spoken, well-spoken*, welche vorkommen in diesen Stellen, *he died as one that has been studied in his death to throw away the dearest thing 'he ow'd, As't were a careless trifle.* Macb. 1. 4.

Studied sollte nach dem heutigen Gebrauch *studying* sein; der sich bemüht hatte.

For Clarence is well-spoken. R. III, 1. 3. Well-spoken bed. *well speaking*, beredt.

Fair-spoken kommt vor H. VIII, IV. 2, und bedeutet dasselbe. Wir überlassen das weitere dem Urtheil des Lesers, der an diesen Beispielen eine Anweisung hat zu selbständigen Untersuchungen. [2])

---

[1]) Man vergleiche S. 16 ff. über die Adjectiv-Bildung.

[2]) Man lese weiter nach Abbott § 295 und 374. Dr. Schmidt, Appendix.

Zu den Adjectiven auf *ed* ist noch zu bemerken, dass diese Endung ein paar Mal die Bedeutung der Endung *able* hat. Z. B. *inestimable stones*, unvalued *jewels*. R. III, I. 4.

The murmuring surge that on the unnumber'd *idle pebbles chafes.* Lear IV. 6. — die unwichtigen Kieselsteine welche zahllos sind. [1])

Auf die freie Wortbildung haben die folgenden Anomalien Bezug.

a. Es handelt sich erstens um das Verhältniss des Eigenschaftswortes zu seinem Hauptworte, welches zum vorhergehenden Fall *c.* in unmittelbarer Beziehung steht. Wie aus den folgenden Beispielen deutlich erhellen wird, haben wir das Band, welches damals das Adjectiv mit einem Substantive verknüpfte, anders zu denken als nach unsrer Gewohnheit. Während wir einem Substantive ein Adjectiv beilegen, um dadurch eine Qualität, ein Merkmal, oder auch ein Besitzthum des Substantivs zu bezeichnen, so genügte es zu Shakespeare's Zeit dass es nur eine Beziehung irgend welcher Art, gleichviel welcher gab, um ein Adjectiv, welches diese Beziehung wenn auch auf sehr freie, nur der Phantasie recht verständliche Weise verdeutlichen konnte, mit diesem Substantive in Verbindung zu bringen. So finden wir:

Youthful travel. G. of Ver. IV 1. Reise in der Jugend. *Youthful wages.* As. l. II. 3. Lohn in der Jugend verdient. *Fish not with this melancholy bait for this fool gudgeon.* Mer. of V. I. 1 Angle nicht mit diesem Köder der Melancholie nach solch' geringem Fischlein.

Oppressed with two weak evils, age and hunger. As. l. II. 7. Weak = *weak making*, schwächende Übel. *When we should submit ourselves to an unknown fear.* All's w. e. w. II. 3. Furcht des Unbekannten.

A drunken slaughter. R. III, II. 1. Drunken = *committed in drunkenness.*

This eternal blazon must not be to ears of flesh and blood. Haml. I. 5. Eternal blazon bedeutet eine Offenbarung von ewigen Sachen.

When we have shuffled off this mortal coil. Haml. III. 1. Mortal coil = *coil of mortal life.* Verworrenheit des sterblichen Lebens.

The main descry stands on the hourly thought. Lear IV. 6. Main descry = *descry or discovery of the main army*, die Erspähung der Hauptarmee; hourly thought = *a thought which returns every hour*, ein Gedanke der jede Stunde wieder einfällt. *A Roman thought has struck him.* Ant. a. Cl. I. 2, ein Gedanke an Rom. *The Virgin Tribute paid by howling Troy.* Mer. of V. III. 2, ein Tribut, welchen Troja in Jungfrauen zu entrichten hatte.

Eine etwas kühne Adjectiv-Verbindung ist: *Light thickens; and the crow Makes wing to the rooky wood.* Macb. III. 3. Shakespeare bildet aus dem Substantiv *Rook* (Rabe) mit echt poetischer Freiheit ein Adjectiv das er dem Substantiv *Wood* zuerkennt. Also: der Wald, wo die Raben hausen, krächzen u. s. w. Wir erkennen an diesen Beispielen dass dieses Verhält-

---

[1]) Abb. § 375.

niss ein sehr freies und loses ist, und nicht mit einem Worte zu bezeichnen. Es ist bald ein Besitz, bald eine Ursache, bald ein zeitlicher oder örtlicher Nebenumstand. Shakespeare lässt hier seinem Bedürfniss nach poetischer Freiheit den Zügel schiessen und der Sprachgebrauch scheint ihm dabei nicht in die Quere gekommen zu sein. Es bleibt aber noch die Frage und es liesse sich über diese viel pro und contra anführen, ob der Dichter eigentlich nicht immer und unabhängig von der Zeit in welche ihn das Schicksal auf die Welt geführt hat, ähnliche Rechte beansprüchen dürfte? Es muss der Poesie doch einigermassen gestattet bleiben die Gedanken schnell zu verknüpfen und im raschen Flug dahineilen zu lassen. Wass muss aus ihr werden wenn sie nach der Vorschrift von Schulpedanten wie Boileau und solchen, sich immer den ganzen Kram von grammatikalischen Regeln und Regelchen muss anschnallen lassen, um damit wie mit einer schweren Kugel am Bein fortzuhinken?

Aber, das werden wir wohl eingestehen müssen, so weit wie Shakespeare es trieb mit der Freiheit in diesem und in andern bald in Betracht zu nehmenden Fällen, wird kein Dichter der jetzigen oder zukünftigen Zeit es wagen. Ein solches Privilegium kann nur eine jugendliche Sprache gewähren.

Sobald die fliessenden Formen erstarrt sind, muss es in diesem unbeschränkten Maasse ein Ende nehmen. Es ist gar nicht nöthig dass die Verfasser der poetischen Schulgesetze kommen um dem Dichter in tausend und abermals tausend Regeln vorzuschreiben was er thun und lassen soll, oder dass er selbst sich ans Werk setzt um jeden Satz so lange abzufeilen bis auch das mit einer Lupe bewaffnete Auge keine Runzel mehr entdecken kann, schon ohne diesen von Andern oder ihm selbst aufgelegten Zwang bleibt noch seine Freiheit auf dem Gebiete der Sprache eine sehr beschränkte. Sobald er anfängt sich an unerlaubten Neubildungen und grammatikalischen Übertretungen ohne die grösste Umsicht zu versuchen, wird man ihn einen Sprachverhunzer nennen, und verdammen.

Und man hat hierin grossentheils Recht. Denn er sündigt gegen die lebende Sprache, er verdirbt sie; und er kann diesen Fehler nur durch die glänzendsten Vorzüge wieder gutmachen. Und thut er das wirklich so wird er doch immer ein schlechtes Beispiel geben für die grosse Masse der Pfuscher und Windbeutel, welche immer geneigt sind sich die äusserliche Manier eines grossen Talentes eigen zu machen, weil sie glauben dass das Innere dann wohl von selbst folgen, oder jedenfalls der Mangel desselben von der Menge doch nicht erkannt wird. Aber wir müssen zu unsrem Gegenstande zurückkehren. Bei Shakespeare sind diese Verbindungen des Adjektivs mit dem Substantiv manchmal auf eine für uns so fremdartige Weise festgestellt dass Dr. Schmidt sie durch die Annahme einer Umstellung oder Metathesis erklären will. Er liest z. B. *living torment* als *tormenting* oder *painful life; aged honour* als *honour of the age* [1]). Ich

[1]) Man sehe Dr. Schmidt, Appendix S. 1417.

kann nicht einsehen dass es nöthig sei diese Metathesis anzunehmen. Im Prosastyl wäre man gewiss gezwungen eine solche sprachliche Figur in diesen und ähnlichen Ausdrücken vorauszusetzen, wollte man sie überhaupt für erlaubt ansehen. In der Poesie aber stellt sich der Fall ganz anders dar. Da ist eine solche Metathesis ein Umweg, und statt die bei der gesprochenen Rede rasch dahineilende Phantasie des Zuhörers in ihrem Lauf zu fördern, würde sie dieselbe zurückhalten. Shakespeare hatte bei diesen überraschenden Zusammenstellungen gewiss keine andere Absicht als die beiden Gedanken zusammen zu schmelzen und in einem vor die Phantasie zu führen. [1])

b. Dieselbe Erscheinung der freien Adjektiv-Bildung finden wir bei den Adverbien. Z. B. *In Belmont is a lady richly left.* Mer. of V. I. 1. Richly = *left in rich conditions.* — *The air nimbly and sweetly recommends itself unto our gentle senses*, Macb. I. 6, = *by being nimble and sweet.* — *The funeral baked meats did coldly furnish forth the marriage-tables.* Haml. I. 2. Coldly = *in the state of having become cold.*

c. Diese Tendenz zu Neubildungen bekundet sich noch weiter in der Schöpfung von Zeitwörtern. Ein Hauptwort oder Eigenschaftswort dürfte ohne einige Änderung als Zeitwort benutzt werden. Z. B. aus dem Substantiv *fool* entsteht das Verbum to fool = *to make a fool of some one* oder *to talk or act like a fool;* aus dem Adj. *mad*, to mad = *to make mad or angry.* Auf gleiche Art sind to pale = *to cause paleness;* to safe = *to afford security;* to tongue = *to rail against some one, to accuse;* to trifle = *to mock at some one.*

Shakespeare geht hierin sehr weit. Er macht sogar:

Grace *me no* graces, *nor* uncle *me no* uncles. R. II, II. 3.

Thank me no thankings, nor proud *me no* prouds. Rom. a. Jul. III. 5.

Wie natürlich und gleich zum Herzen redend sind diese neugeprägten Wörter? wie sehr sind sie der menschlichen Natur abgelauscht? Ist doch jeder, so gut wie der alte Capulet, geneigt sie im Momente der Erregung oder des Zorns zu machen, unbekümmert um die grammatikalische Richtigkeit. [2])

d. An den vorigen Fall schliesst sich sofort an die Entstehung der Participia passiva aus Hauptwörtern, wie *childed, fathered, kinged, nigthed*, z. B. *thy nighthed colour.* Haml. I. 2. Windowed in *wouldst thou be window'd in great Rome*, deutsch: am Fenster zur Schau gestellt. Ant. a. Cl. IV. 14, womaned in *to have him see me woman'd.* Oth. III. 4, deutsch: von einer Frau begleitet. [3]).

[1]) Dass Dr. Schmidt *excellent differences* — Haml V 2 — eine Metathesis nennt ist ganz richtig, aber es ist eine zu einem komischen Effekt absichtlich angewandte. Der dumme Osrick der die Modesprache nachplappert lässt sich hier eine Sprachverdrehung zu Schulden kommen, welche jedoch zu Shakespeare's Styl keine weitere Verwandtschaft hat.

[2]) Abb. § 290—292.

[3]) Abb 294.

c. Shakespeare's Wortbildung tritt endlich am stärksten in der Schöpfung seiner Verba composita hervor. Er verbindet zwei oder mehrere Wörter ohne Flexionsendung, in der unverkennbarsten Absicht die Gedanken so zu sagen in eins zu schmelzen. In diesen Composita finden sich folgende Klassen vor.

α. Verbinding eines Verbums mit einer Präposition Z. B. *back-return*, *to up-fill*, *with hair up-staring*. Temp. I. 2.

β. Verbindung zweier Substantive Z. B. *region-kites* Haml. II. 2. *Self-and-vainconceit.* R. II, III, 2. Die eitle Einbildung seiner selbst. Hier ist die Verbindung mit dem Pronomen *self* dargestellt. Weiter die Genitivi *Carthage queen*, *Corioli walls*, *Rome gates*. Nicht immer aber ist das Verhältniss durch den Genitiv zurückzugeben.

Thought-sick bedeutend krank geworden durch das Denken an etwas. Haml. III. 4. *Child-changed* ist entweder verwandelt in ein Kind oder durch die Kinder, und nach Delius ist die letzte Auffassung die plausibelste. Die Stelle steht Lear IV. 7.

γ. Verbindungen welche das Subjekt eines Satzes auf kurze Weise darstellen. *The falling-from of his friends* Tim. IV. 3. *The unthought-of accident.* W. Tale IV. 4. *Infaith*, *mylord*, *you are too wilful-blame.* 1. H IV. III. 1 bedeutet: Sie sind zu rasch im Verurtheilen.

δ. Solche Verbindungen, welche einen kleinen abhängigen Satz kurz zusammenfassen. Z. B.

The always-wind-obeying deep. C. of Err. I. 1. *A cunning thief*, or *a-that-way-accomplished courtier.* Cymb. I. 4.

Und die folgenden mit freier Phantasie geschaffenen:

To winter-ground thy corpse. Cymb. IV. 2. Die Bedeutung ist etwas dunkel, wahrscheinlich: während des Winters begraben. *At this odd-even and dull watch of night.* Oth. I. 1. *Odd-even*, eben und uneben, ist die Zeit der Nacht zwischen zwölf und eins. *Watch* ist ein Soldatenterm: die Soldaten vertheilten die Nacht in Wachten, und das Adj. *dull* wird sehr oft von jenem Theil der Nacht gebraucht, wo alles in Ruhe versunken und es todtstill ist. Endlich noch die Ausdrücke *haste-post-haste* und *post-post-haste*, Oth. I. 2 und 3, welche beide die grösst mögliche Eile bedeuten.

ε. Ausserdem hat Shakespeare noch viele Composita mit dem Pronomen *self*, deren Sinn zu ergründen wir aber dem Leser überlassen müssen. [1])

[1]) Man vergleiche Abbott § 428— 435.

III.

Von der Wortbildung zur Satzbildung ist nur ein Schritt.

Hier aber stehen wir vor einer solchen Menge von Details und Abweichungen der verschiedensten Art, dass von einer systematischen Zusammenfassung dieser alle gar nicht mehr die Rede sein kann. Abbott bespricht die meisten auf sehr eingehende Weise in den § 406—418 und § 275—289.

Dass Shakespeare sich die Freiheit nimmt auf ein Subjekt im Singular ein Prädicat im Plural oder umgekehrt folgen zu lassen; dass er den Relativsatz an den Hauptsatz verknüpft ohne dabei auf Übereinstimmung von Geschlecht und Zahl genau Acht zu geben; dass er das Pron. relativum vielfach wiederholt wo es gar nicht nöthig, wie wir es schon in einem Falle gesehen haben; [1]) dass er vor allen Dingen im lebhaften Gespräch es liebt die regelmässige Construction des Satzes mittendrinnen abzubrechen, die logische Ordnung von Subjekt, Prädicat und Object zu zerstören und durch Zwischensätze den Hauptsatz zu zerschneiden, dabei den angefangenen Beginn im Stich zu lassen und nachher, wo der Schluss herankommt, ein neues zweites Subjekt einzuschieben — diese und mehrere solcher Freiheiten des Shakespear'schen Styls in Regeln einzuzwängen und nach Abbott's Vorschrift mit einer Unmasse von Beispielen zu erläutern, würde nach unsrer Meinung eine endlose Arbeit abgeben, womit dem Leser nicht gedient sein kann.

Sie würde ihm nur die leichte Übersichtlichkeit erschweren und zu seinem wahren Vortheil — worunter wir verstehen das rasche Eindringen in die Hauptschwierigkeiten der Shakespear'schen Sprache — wenig beitragen.

Den in diesen Anomalien wird der aufmerksame Leser sich gewiss am ehesten zurechtfinden. Wir glauben sie also überschlagen zu dürfen. Damit man sie vom richtigen Standpunkte betrachte, citiren wir einige Bemerkungen aus der Einleitung von Delius' Wörterbuch, welche auf überzeugende Weise darlegen dass Sha-

---

[1]) Man sehe S. 9.

kespeare sich diese Freiheiten erlauben dürfte ohne Furcht schwer verständlich zu werden. „In all solchen Constructionen (wo nämlich grammatikalische Unrichtigkeit oder Fahrlässigkeit zu bemerken ist, wie Plural statt Singular u. s. w.) welche die Grammatiker der klassischen Sprachen unter die Rubriken: Synesis, Zeugma und Attraction bringen, während die Herausgeber unsres Dichters sie ihm einfach als grammatikale Schnitzer oder seinen Abschreibern und Druckern als Fehler aufbürden, muss der Freiheit und Lebendigkeit des dramatischen Vortrags, die gerade das scheinbar Regelwidrige als das Verständlichste, unmittelbar Wirksamste empfahl und verlangte, ebenso Rechnung getragen werden, wie in den vielfachen Shakespear'schen Anakoluthien, namentlich in längern Sätzen, die von der Bühne herab gesprochen, dem lebendigen Verständniss sich klar und deutlich darstellten, während bei der Lektüre das ängstliche Bestreben, logisch genau und richtig zu construiren, dem Leser erst die Schwierigkeiten und Dunkelheiten schafft, welke für den Zuhörer nicht vorhanden waren." Das ist ein Grundsatz, der viel Ungewöhnliches und Befremdendes im Shakespear'schen Styl aufklärt.

Wir haben jetzt die sogenannten Figuren zu besprechen. Diese bilden gleichsam ein Bindeglied zwischen der Sprache und dem Styl. Die Grammatiker erkennen sie als gesetzlich an und räumen das Recht sie zu benutzen dem Schriftsteller ein. Wie allgemeines Styl-Material sind sie zu betrachten, daher ihre Anwendung beschränkt und an Regeln gebunden ist. Doch Shakespeare verfährt hier wieder auf eigene Weise und geht weiter als die alten Grammatiker gestatteten. Aus der lateinischen Sprache, wo sie einheimisch sind und von Sprachgelehrten wie Quintilian in bestimmte Rubriken eingetheilt worden, sind sie muthmasslich in die englische Sprache hinübergegangen. Wenigstens liegt es vor der Hand dass die englischen Schriftsteller in den Übersetzungen oder auch in dem Originaltext der lateinischen Autoren, welche in ihren complicirten Phrasen und in der Poesie solcher Figuren bedurften und sie mit vielem Geschicke zu gebrauchen verstanden, sie haben kennen gelernt.

Die Namen der Figuren, welche man bei Shakespeare findet, sind Zeugma, Syllepsis, Prolepsis, Synekdoche, Ellipse und Transposition.

Für den Phantasiebegabten Leser ist die Kenntniss der drei erstgenannten nicht unbedingt nothwendig, auch ohne zu wissen was diese klassischen Schulterme bedeuten, würde er sich wohl zurechtfinden. Aber einzelne Formen der Synekdoche und die Ellipse und Transpo-

sition erfordern eine eingehendere Besprechung, weil sie den Sinn manchmal erschwierigen. Vollständigkeitshalber ziehen wir vor auch die drei erstgenannten kurz zu besprechen und ein paar Beispiele zur Erläuterung herbeizuführen.

Zeugma und Syllepsis sind solche Figuren, in denen ein Wort mit zwei oder mehreren andern in Verbindung gesetzt ist, während es im Grunde nur zu einem passt. Verschiedene Redetheile können auf diese Weise ungrammatikalisch verbunden werden. Dr. Schmidt unterscheidet: Zeugma des Zeitworts, Z. des Hauptworts, Syllepsis der Hülfszeitwörter, S. der Präposition. Wir überschlagen diese Distinctionen und begnügen uns mit einigen Beispielen: *Or in the ocean* drenched *or in the* fire. — Venus and Adonis. — *You may as well forbid the mountain pines to wag their high tops and to make no noise.* Mer. of V. IV. I. Sollte heissen *and command them to make no noise.* — *Your* hearts *will* throb *and* weep *to hear him speak.* T. Andr. V, 3. *Ambition cannot pierce a wink beyond, but doubt discovery here.* Temp. II, I, lies: *but must doubt. I will follow, more to cross that love than hate for Silvia.* G of Ver. V, 2. Lies: *than out of hate.*

Prolepsis ist das im voraus nennen einer Sache, welche erst spater als Folge einer andern genannt werden sollte; die logische Gedankenkette wird also einer lebhaftern Anschaulichkeit zur Liebe gebrochen. — Auch hierin offenbart sich uns dasselbe Bestreben des Dichters, die Gedanken so nahe möglich an einander zu bringen.

Beispiele: *The strand whereon the imperious flood hath left a* witnessed *usurpation.* 2 H. IV, I. 1, d. h. ein Übergriff, von welchem man erst nachher Zeuge wird. *Ere human state purged the gentle weal.* Macb. III, 4. ehe die menschlichen Satzungen das Gemeinwesen reinigten und dadurch milde machten. *The glow-worm shows the matin to be near and gins to pale his uneffectual fire.* Haml. I. 5, d. h. und beginnt seinen Lichtschein zu schwächen so dass er unwirksam wird. *His silence will sit drooping* Haml. V, 1. er (Hamlet sc.) sitzt tiefversunken und schweigt [1]).

Die Synekdoche. — Diese Figur ist bekanntlich eine Nebenart der Metonymia unt stellt vor das Ganze statt eines Theiles der Sache oder umgekehrt, die Gattung statt der Art od. umgekehrt, das Abstraktum für das Concretum od. umgekehrt. Bei Shakespeare findet man häufig das Ganze statt eines Theiles [Totum pro Parte)] und auf eine besondere Manier noch dazu, indem nämlich einfach die Sache genannt wird statt einer gewissen Ansicht, Qualität, oder eines gewissen Verhältnisses zu der Sache — so behauptet nämlich Dr. Schmidt. Es will uns scheinen dass der Verfasser des grossen Wörterbuchs zuweilen etwas zu viel beweist,

---

[1]) Dr. Schmidt ist in diesem Punkte wie beim Zeugma sehr ausführlich. Man sehe Appendix S. 1419—1420. Doch geht er wohl etwas zu weit wenn er in *The air nimbly and sweetly recommends itself unto our gentle senses.* Macb. I. 6, *gentle* verstehen will *made gentle* Das ist nicht gerade nöthig. *Gentle* kann hier sehr wohl ein einfaches Epitheton der Sinne sein

dass nämlich manche der von ihm angeführten Beispiele [1]) wenig mit der alten rhetorischen Figur des Totum pro Parte, wie z. B. England oder Burgundien statt Englands König oder der Herzog von Burgundien, bei Shakespeare zu thun haben. Die angeführten Belegstellen sind oft Gleichnisse in welchen Shakespeare auf äusserst freie Manier die Theile des Gleichnisses verknüpft, und das sogen. Tertium comparationis vielfach der anschauenden Phantasie überlassen bleibt, während die schwerfüssige Gedankenlogik sich vergebens bemüht hintendrein zu kommen. Man urtheile selbst.

Her dowry shall weigh equal with a queen. K. J. II, 2, also *with a queens dowry.* — *Mine hair be fixed on end as one distract.* 2 H. VI, III, 2, also *as that of one distract.* In diesen beiden Fällen mag die Nachforschung des logischen Verbandes nach der Regel des Totum pro Parte noch sehr wohl ihre Berechtigung finden. In den folgenden aber scheint uns diese Zerlegung unzweckmässig, und der kürzere Weg der bessere.

Sleep give as soft attachment to thy senses as infants empty of all thought. Troil. a Cr. IV, 2. Der Dichter will sagen: das Leben eines gedankenlosen Kindes ist ein seliger Zustand, welchen der Schlaf dir bereiten möge. Oder will man auch hier noch Dr. Schmidt's Erklärung beibehalten, welche in diesem Falle allerdings zu vertheidigen ist, so schalte man in Gedanken ein *as* to *infants* etc.

Die folgenden sollten aber wie Vergleichungen betrachtet werden. *With a sigh like Tom o' Bedlam.* Lear I, 2. *His goodly eyes that o'er the files and musters of the war have glowed like plated Mars.* Ant. a. Cl. I. 1.

Warum soll man hier analysiren? Ein Seufzer so tief-traurig wie ein halb irrsinniger Bettler. Die Augen des Feldherrn welche prüfend über die Reihen gehen wie der gepanzerte Mars — sind diese Vergleichungen nicht deutlich genug und bedarf es einer langathmigen Umschreibung? Wozu soll man hier erst an die Augen des Mars denken? Der gepanzerte Mars — ein Bild das sofort vor uns steht, aus einem Gusse, das unmittelbar ins Leben tritt. *And mercy then will breathe within your lips, like man new made.* Meas. f. m. II, 2. Hier erklärt Dr. Schmidt: wie auf den Lippen eines neu-geborenen Menschen der von der Himmels Gnade erlöst und wiedergeboren ist. Das klingt sehr schön und erbaulich und diese Auffassung hätte Thomas von Aquino wohl gern unterschrieben. Aber Shakespeare ging nun einmal andern Zielen nach als der grosse Scholastiker des Mittelalters und wir glauben es in seinem Geiste anders deuten zu müssen. Die Gnade wird von ihren Lippen ertönen wie ein neu-geborener Mensch, d. h. ebenso rein und milde. Mercy ist ein bei Shakespeare oft vorkommendes Wort von nüancirter Bedeutung aber ohne

[1]) Dr. Schmidt, App. S. 1423.

dass diese ins Theologische hinüber zuspielen braucht, vielmehr ein sittliches Ideal, der Gegensatz alles Leidenschaftlichen, die über alles erhabene Güte, Milde und Versöhnlichkeit.

Hiermit wird es der erläuternden Beispiele wohl genug sein. Wir können aber bei dieser passenden Gelegenheit eine Bemerkung nicht verschweigen.

Es ist sehr davon abzurathen diese und ähnliche Bilder von denen Shakespeare's Werke überlaufen und die ihre Existenz den gewaltigen Sprüngen seiner Phantasie verdanken indem er die Zwischenstationen einfach überspringt und vom Anfangspunkte in einem Satze sich hinüberschwingt nach dem Endpunkte — diese unverkennbar echten und unnachahmlichen Erzeugnisse seiner Schöpfungskraft nach der Richtschnur der lateinischen oder irgend welcher andern Rhetorschule abzumessen, und gewissenhaft Zoll fur Zoll ihre Grösse bestimmen zu wollen An Shakespeare's Bilderwelt muss man sich freuen wie an dem Spiel der von den Sonnenstrahlen beleuchteten Wolken, in denen doch ein phantasiereicher Kopf auch allerlei Figuren und Gestalten zu entdecken vermag, ohne dass es ihm einfiele sie mit dem Fernrohr näher zu betrachten oder gar mit dem Lineal abmessen zu wollen. Damit ist nun nicht gemeint, dass Shakespeare's Bilder eben so unwesentlich und leicht zerfliessend sind wie die treibenden Wolken; im Gegentheil, sie haben die schärfsten Umrisse und sind der Wahrheit immer getreu, aber sie wollen mit dem klaren, von pedantischen Grübeleien befreiten Auge der Phantasie angeschaut werden. Sie sind kühn und überraschend, aber die Phantasie liebt den stolzen Flug, das Hochschwebende, wenn dabei nahes und fernes sich berühren und das Auge nach allen Räumen frei hinschweifen kann und keine Mauer mehr dazwischen steht. Wem das Verständniss für die Shakespeare'sche Kühnheit nicht sofort aufgeht, der muss sich anstrengen und sich hineinzudenken bemühen. Jedes Bild muss klar angeschaut werden. Und wenn die enge Alltagsjacke des Philisterthums dabei sehr drücken möchte, so ziehe man diese aus und werfe doch das schmutzige Ding weit von sich, damit die Brust freier athme im Aether der Poesie und die Flügel — nach Plato's sinniger Fabel — wachsen. Man muss lernen gleichen Schritt zu halten mit Shakespeare's Siebenmeilenstiefelgang, was im Anfang wohl etwas schwer fallen möge, und man muss aufpassen dass man es nicht macht wie Franz Horn, von dem der boshafte Heine in Atta Troll erzählt dass er im Gefolge der wilden Jagd hinter Shakespeare herreitet auf einem Eselchen.

Wenn es manchmal im Galopp geht,
Schaut der grosse William spöttisch
Auf den armen Kommentator
Der im Eselstrab ihm nachfolgt.

Wir wollen indess unsres Weges weiter ziehen. Eine andere Form der Synekdoche bei Shakespeare sehr häufig und auf viel kühnere Weise

als die alten lateinischen Grammatiker je geträumt hatten ist Abstractum pro Concreto oder Concretum pro Abstracto. Was die erste Sprachfigur betrifft, so giebt Dr. Schmidt eine ganze Reihe von Beispielen [1]). Ein Paar wird genügen: *Well said*, adversity. Troil. a. Cr. V, 1, bed. Scheusal, ein Schimpfwort. *Bring in the* admiration. All's w. e. w. II, 1, eine staunenerregende Person, Helena nämlich. *Farewell, fair* cruelty Tw. N. I. 5. Lebewohl, grausame Schöne. Diese Beispiele sprechen deutlich genug. Nur muss man auch hier nicht zu gewissenschaft die Regel anwenden wollen und immer glauben, der Gedanke werde erst durch die Übertragung des Abstractums in sein Concretum verständlich. Z. B.: *when I am revenged upon my* charm. Ant. a. Cl. IV, 12 — *my charm* mein Zauber, d. h. Cleopatra selbst — *fools as gross as* ignorance *made drunk.* Oth. III, 3. Thoren so dumm wie die betrunkene Unwissenheit. In diesen beiden Fällen ist das Übertragen zur Verdeutlichung nicht nothwendig.

Auch das Umgekehrte, das Concretum statt des Abstractums kommt vor, und dabei ist dasselbe zu bemerken. *He echoes me, as if there were some* monster *in his thought* Oth. III. 3. Hier ziehen wir das concrete monster vor als anschaulicher als something monstrous. *Our people begins to throw* Pompey the Great *and all his dignities upon his son.* Ant. a. Cl. II. 1. *His complexion is perfect* gallows. Temp. I. 1, er hat ein rechtes Galgengesicht.

Die Ellipse und die Transposition sind bei Shakespeare oft gebrauchte Figuren. Die Ellipse entspringt aus einem unmittelbaren Bedürfnisse der Kürze. Abbott § 382—405 zählt alle bei Shakespeare vorkommenden Fälle auf.

Auch hier wird bei den meisten ein phantasiebegabter Leser von selbst seinen Weg finden, so dass wir unsre Mittheilung füglich auf einige Hauptregeln beschränken dürfen.

a. Im allgemeinen gesprochen werden im Nachsatz die nach damaliger Ansicht überflüssigen Wörter hinweggelassen, so nach as, z. B *return those duties* as *are most fit.* Lear. I. 1. Lies: *as they are most fit to be returned. — O, 'tis sweating labour to bear such idleness so near the heart* As *Cleopatra this.* Ant. a. Cl. I. 3. Lies: *as Cleopatra bears this.*

b. Nach *but* schlägt der negative Sinn oft in den positiven um ohne sichtbares Zeichen, z. B. *To be thus is nothing*, but *to be safely thus*, Macb. III. I, man denke hinzu: *is something.* Auch kommt *but* selbst elliptisch vor, *Thou must know, 'Tis not my profit that does lead mine honour; Mine honour, it.* Ant. a. Cl. II. 7. Lies: (*but it is*) — *Mine honour — (that doth lead) it*, sc. *my profit.*

c. Ellipse in antithetischen Sätzen, *What most he should dislike seems pleasant to him, what like, offensive.* Lear IV. 2. Lies: *what (he should) like, (seems) offensive. To know our enemies'minds we'ld rip their hearts:*

[1]) Dr Schmidt, App S 1420

Their papers is more lawful. Lear IV. 6. Lies: (*to rip*) *their papers is more lawful.*

d. Ellipse der adverbialen Endung *ly*, z. B. *look fresh* (*ly*) *and merrily.* J. C. II, 1.

e. Ellipse der Superlativ-Endung, z. B. *the* generous *and gravest citizens.* Meas. f. m. IV. 6.

f. Being statt *it being or being so*, z. B. *I learn you take things ill which are not so, or* being, *concern you not.* Ant. a. Cl. II. 2.

g. Ellipse der Zeitwörter der Bewegung nach *will*, *must*, z. B. *and betimes I will to the weird sisters.* Macb. III. 4. *I must to Coventry.* R. II, I. 2. Auch nach *is* kommt Ellipse vor; *is* steht für *is fit*, *is intended. This sky is not to walk in*, J. C. I. 3, sc. *is not fit.*

Die Transposition,[1]) welche der klassischen Sprache sehr eigen war, bezweckt 1' eine Freiheit im Componiren der Verszeile, 2' grössere Lebhaftigkeit indem Worte welche die Phantasie als die wichtigsten erkennt, vorangestellt werden können. Es giebt auch, wie bei der Ellipse, solche Umstellungen, die obwohl sie durch ihre Ungewöhnlichkeit den Leser stutzen machen, doch keine bestimmten Schwierigkeiten bieten.

Ob man sagt *he* seldom *smiles* oder wie Shakespeare seldom *he smiles*, ändert an der Verständlichkeit absolut nichts, ebenso *so new* a *fashion'd robe* statt *so new fashioned* a *robe*, wie das moderne englisch es erheischt. Am wichtigsten ist die Voranstellung des Adjektivs, wie *Nor scar that* whiter *skin of hers than snow* Oth. V. 2. *Thou* bloodier *villain than terms can give thee out.* Macb. V. 8

Thou perjured and thou simliar *man of virtue.* Lear III. 2. *The* whole *ear of Denmark is rankly abus'd.* Haml. I. 5. Bedeutend ist auch noch die Voranstellung der emphatischen Worte und in Folge derselben eine geänderte Reihenfolge im Satz. Z B. *in* dreadful secrecy *impart they* did Haml. I. 2. Auch so have I *a noble father* lost, *A sister driven into desparate terms* Haml. IV. 7.

IV.

Wir haben jetzt die Sprachfiguren und damit die grammatikalischen Regeln abgehandelt, und unser Weg führt uns nach einem andern, angrenzenden Gebiete hin, dem Gebiete des Styls Unstreitig ist dieser Vorwurf unsrer jetzt vorzunehmenden Untersuchungen ein viel fesselnder und wird er eher die Aufmerksamkeit auf sich ziehen als unsre bisherigen trocknen Schematisirungen der Sprache.

---

[1]) Abb § 419*a*—427.

Ehe wir aber, im Anschluss an unsrem grammatikalischen Compendium, diesen interessanten Gegenstand des Shakespear'schen Styls in Betracht ziehen, damit der Leser über die Form der Shakespear'schen Dramen in beiderlei Hinsicht, der Sprache und des Styls, womöglich einen vollständigen Überblick gewinne, steht uns noch ein Gegenstand im Weg, an welchem wir nicht ohne Weiteres vorbeigehen dürfen. Die allergrösste Schwierigkeit beim Lesen bietet ohne Zweifel Shakespeare's Gebrauch der englischen Wörter. Wenn ich nach meiner Erfahrung im allgemeinen urtheilen darf, so steht derjenige, der sonst sehr gut englisch versteht und bei seiner Lectüre kaum mehr das Wörterbuch nachzuschlagen braucht, hier doch vor Hindernissen, über welche er nicht leicht hinwegkommt. Eine ungeheuer grosse Zahl von Wörtern — und in jedem Drama wieder ein neuer Zufluss — deren viele ihm unbekannt sind, und die bekannten und gewöhnlichen oft eine specielle Bedeutung zu haben scheinen, welcher er lange vergebens sich abmüht auf die Spur zu gerathen — das sind Beschwerden welche nicht gering anzuschlagen sind. Die Bedeutungen aller bei Shakespeare vorkommenden Wörter anzugeben mit den nöthigen Belegstellen zum Vergleich versehen, ist eine ganz besondere Aufgabe welche selbstverständlich nicht uns sondern den Verfassern eines Special-Wörterbuchs obliegt. Und zu den bezüglichen Werken von Dr. Schmidt und Delius verweisen wir die Leser, welche sich mit Shakespeare's Originaltext dauernd beschäftigen wollen.

Weil aber dieses schwierige Capitel über den Gebrauch der englischen Wörter bei Shakespeare und den andern Dramatikern von unsren grammatikalischen Erörterungen nicht gut abzuscheiden ist, und auch Shakespeare's Styl ohne eine vorhergehende rasche Übersicht des Materials — die Wörter — nicht verstanden werden kann, so scheint es unumgänglich auch hierüber im kurzen das Nothwendigste mitzutheilen.

Wie schon gesagt, hat die englische Sprache in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine Übergangsperiode durchlebt. Eine ganze Masse von alten, volksthümlichen Wörtern war damals noch im blühenden Leben, und ist erst später in Vergessenheit gerathen.

Die dramatischen Dichter bevorzugten, aus begreiflichen Gründen, diesen Volksschatz ins besondere und suchten ihn am Leben zu erhalten, denn ihre dem wirklichen Londoner Leben treu nachgebildeten Gespräche — namentlich in Ben Jonsons Komödien — konnten nur an Lebhaftigkeit und schlagender, zum Volksherzen redender Bildlichkeit gewinnen, wenn sie diesen Jedem geläufigen Sprachschatz auszubeuten und zu verwenden verstanden. Diesem guten Bestreben sind der gewaltige Sprachreichthum und der lebhafte Ton der damaligen Litteratur zuzuschreiben.

Auf der andern Seite herrscht eine Armuth, ein Mangel gerade an solchen Wörtern welche in der spätern Zeit in der Rede die Hauptstelle einnehmen, denn sie lieferten das Material zum abstrakten Denken, das nach der Elisabeth'schen Blüthezeit bald die frische Anschaulichkeit des Lebens verdrang. So fassen z. B. viele Zeitwörter zu Elisabeth's Zeit, wie *hold*, *take*, *make*, etc. mehr Bedeutungen in sich als nachher, wo manche derselben auf andere Wörter übertragen wurden. Zur Bezeichnung von Abstractionen musste man sich mit Wörtern zurechtfinden, deren Bedeutung eine schwebende war, oft die verschiedensten Anwendungen zuliess. Drittens strömte aus der klassischen Litteratur und den fremden Sprachen ein neuer Zufluss in das nationale Idiom. Das Elisabethsche Englisch besitzt eine Menge von unmittelbar aus dem Lateinischen übergenommenen Ausdrücken, deren nachher einige geblieben und einen geänderten, meistens etwas eingeschränkten Sinn erhielten, andere hinwegfielen. Diese aus dem Lateinischen eingewanderten Gäste fanden nicht immer eine ledige Stelle, oft war diese bereits von einem Worte sächsischen Ursprungs eingenommen, aber trotz ihrer Überflüssigkeit erhielten sie sich doch daneben im Stande und erst später wurde ihnen ein genau abgezirkelter Platz angewiesen.

Abbott sagt hierüber in der Einleitung seiner Grammatik: „*Such words once introduced into the language, finding the broader room which they had been intended to fill already occupied, were forced to take narrower meanings. They did this, for the most part, by confining themselves to one out of many meanings which they had formerly represented, or by adopting metaphorical and philosophical instead of litteral and material significations; and as the sense of their derivation and original meaning became weaker, the transition became easier.*"

Der grosse Wörterschatz, den wir in Shakespeare's Werken vorfinden, lässt sich — wenn wir dabei den Standpunkt der heutigen englischen Sprache einnehmen und die Anwendung im XIX und im XVI Jahrhundert vergleichen — in gewisse Rubriken oder Kategorien eintheilen auf welche Weise das Ganze leichter zu übersehen ist. Dieser Kategorien giebt es viererlei, und von jeder wollen wir einige Beispiele angeben.

Wir bemerken aber ausdrücklich dass diese Eintheilung in vier uns nur aus einem praktischen Bedürfnisse wünschenswerth scheint, und dass wir davon absehen ihr eine streng wissenschaftliche Begrenzung beizulegen. Ob ein Wort mehr Recht hat zu dieser oder zu jener Kategorie gerechnet zu werden, darüber liesse sich am Ende noch viel streiten.

Diese Fragen sind für den Linguisten und Lexicologen, nicht aber für den Leser, von Wichtigkeit. Streng wissenschaftlich und unanfechtbar sind vielleicht nur zwei Kategorien festzustellen: die Wörter sächsischen Ursprungs, und die im XVI Jahrhundert aus dem Lateinischen und andern fremden Sprachen hinübergekommenen.

Jedoch lässt sich die erste Kategorie — mit Hinzufügung einiger wenigen damals schon längst eingebürgerten Fremdwörter — füglich in drei Unterabtheilungen trennen. Erstens solche Wörter, welche das heutige Englisch eben so gut gebraucht, die aber bei Shakespeare einen besondern Sinn haben; zweitens solche welche seitdem ausser Gebrauch gekommen oder nur in speciellen Anwendungen vorkommen; drittens solche welche bei Shakespeare verschiedene, sehr auseinanderlaufende Bedeutungen besitzen, für welche das heutige Englisch verschiedene Wörter braucht.

Wir werden nun von jeder Kategorie einige Beispiele geben mit den Bedeutungen, worin sie bei Shakespeare vorkommen. Der Leser des Originaltextes findet dann noch darin eine Bequemlichkeit dass er auf die Weise mit einigen bei Shakespeare oft vorkommenden und im Anfang viele Schwierigkeiten bietenden Wörtern bekannt gemacht wird. Von Vollständigkeit kann aber keine Rede sein, es sind eben nur angeführte Beispiele.

Die erste Kategorie enthält solche Wörter, welche zu den noch immer gewöhnlichen gehören, aber welchen Shakespeare einen ganz besondern Sinn beilegt.

Die Adverbien.

ALONE bed. oft vor allem andern, ebenso: *one* und *only* [1]).

CLEAN, kommt bei S. auch als adv. vor, bed. *entirely*, ganz und gar.

---

[1]) Man vergesse nicht zu beachten dass die in dieser Spalte vorkommenden Wörter bei Shakespeare neben der angegebenen auch die bekannte Bedeutung haben können. Da, wo bei S. die jetzige Bedeutung ganz fehlt, ist es besonders bemerkt

FULL, in der Bed. von *very*, z. B. *full often* = *very o.* Eine Verstärkung od. Betonung des nachfolgenden, wie *I am now full resolved.* G. of Ver. III. 1. = ich bin jetzt ganz entschlossen, *f. fathom five.* Temp. I. 2. ganz fünf Klaftern tief.

ONE und *only* sieh *Alone.*

SOMETIMES, früher, einmal.

VERY kommt oft bei S. als Adjectiv vor, in der Bed. wirklich, echt, z. B. *as I were your very, very Rosalind.* As. l. IV. 1.

WIDE, von S als Adv. gebraucht in der Bed. in Zerstreuung, z. B. *to speak wide*, reden was nicht zur Sache gehört.

Die Adjective.

DEAR, bei S. auch innig, die höchste Stufe von etwas bez., z. B. *my dearest foe*, mein schlimmster Feind.

DUE, jetzt: schuldig. Bed. auch geeignet, gebührlich, genau, wie *due time, d. course, d. note.*

IDLE, sehr oft unbedeutend, nichts nützig, werthlos, wie *idle weeds, idle pebbles*, das Unkraut, die Steinchen am Meeresstrande ohne Werth.

MODERN, bei S. immer trivial, abgedroschen.

MORTAL, dasselbe wie *human*, z. B. *mortal times*, das menschliche Leben. Z. B. *things m. move them not.*

MODEST, auch: das richtige Maass enthaltend, weder zu viel noch zu wenig, z. B. *modest haste*, ohne Säumen und ohne Übereilung.

NATIVE, verwandt, eigen. Z. B. *the head is not more native to the heart.* Haml. I. 2.

OLD auch: reichlich, z. B. *we shall have old swearing*, Mer. of V. VI. 2, es wird viel geflucht werden.

PROPER, auch: schön, z. B. *proper deformity seems not in the fiend so horrid as in woman.* Lear IV. 2. = die sittliche Fäulniss (*deformity*) mit einem schönen Äussern verbunden scheint in dem Bösen weniger scheusslich als bei einem Weibe.

PERFECT im Ausdruck *to be perfect*, etwas genau wissen.

SHREWD, so viel wie jetzt *bad*, böse.

STRANGE, von allem was ungewöhnlich ist gesagt, von dem womit man sich erst vertraut machen muss. Z. B. *strange garments, s. love, s. looks*, neue Kleider, Liebe die man noch nicht kennt, kalte Blicke wie eines Fremden.

STRAINED, zwei Bed. 1⁰ zu weit getrieben, *strained pride, to strain courtesy*, d. h. die Höflichkeit übertreiben; aber auch das Umgekehrte, nicht höflich genug sein. Denn *strained* bed. 2⁰ was beschränkt, nothgezwungen ist, z. B. *the quality of mercy is not strained*, Mer. of V. IV. 1, die Gnade ist nicht beschränkt in ihrem Wesen.

SINGLE, auch: unverheirathet.

Die Substantive.

AIM, jetzt: Ziel, bei S. auch: Vermuthen.

ARGUMENT, siehe Question.

EDGE, 1⁰ der Rand, die scharfe Seite; 2⁰ Appetit, starke Lust zu etw.

FLAW jetzt meistens ein Riss. Bei S. viel vorkommend als: Windstoss, Ausbruch von Leidenschaft.

GARB, im poetischen Styl noch vork. in der Bed. von Kleid. Bei S. oft: Höflichkeit, feine Lebensart.

PRIDE, Pitch und Tide sind bei S. sinnverwandte Wörter, bez. den höchsten Zustand welchen eine Sache erreichen kann, wie bei der Leidenschaft, beim Glück.

QUESTION, gewöhnl. im allgemeinen dasjenige worüber Streit, Missverständniss, Zweifel herrscht. Dann: der Dialog im Drama, während Argument bed. den Stoff: die dramatische Fabel, z. B. *there was, for a while, no money bid for argument, unless the poet and the player went to cuffs*, Haml. II. 2. (sich mit Fäusten schlagen).

SPITE, bed. noch: Zorn, Aerger. Bei S. ohnedem: der quälende Verdruss, und das Verursachen desselben, die Lust einen zu quälen.

SPLEEN, jetzt bekanntlich einen krankhaften Zustand des Gemüths aus physischen Ursachen hervorgehend bezeichnend. Zu S's Zeit war damit auch das Umgekehrte gemeint; nicht beim nervösen Menschen allein, sondern bei jedem der sich in irgend einer starken Aufregung befand, von Zorn, Leidenschaft auch wohl Energie, wurde *spleen* in Anwendung gebracht.

SQUARE, hat bei S. gewöhnl. die abstrakte Bed., das richtige Ebenmaass, die Lebensregel. Z. B. *I have not kept my square.* Auch bedeutet es die Division einer Armee. Über das Verbum sieh unten.

STUFF, jetzt noch der Stoff eines Kleides. Bei S. abstrakt, der wirkliche Gehalt einer Sache, z. B. *yet do I hold it very stuff o'the conscience. To do no contriv'd murder*, Oth. I. 2, eine innige Gewissenssache.

TOY, jetzt Spielzeug. Bei S. etwas ganz werthloses; auch: Schrullen, Hirngespinnste. Z. B. *toys of desperation.* Haml. I. 4.

TIDE, sieh oben.

WARD, jetzt Bevormundung. Bei S. 1⁰ die Parade beim Fechten. Falstaff sagt zu Prinz Heinz: *thou knowest my old ward.* 1. H. IV. II. 4.

2⁰ das Gefängniss oder der Riegel der vor die Thüre geschoben wird.

3⁰ der Bezirk einer Stadt, z. B. *one knows not at what ward you lie.* Troil. a. Cr. I, 2, man weiss nicht wo (in welchem Bezirk) du eigentlich steckst, was du vorhast.

WRETCH, hat gewöhnl. auch bei S. die bekannte Bed. Aber es giebt drei Stellen, wo eine geänderte Bed. unverkennbar ist, wo wenigstens die Grundbedeutung des verächtlichen auszuscheiden ist. Vermuthlich ist Wretch da wie ein Mittelterm, Geschöpf, eher in bonam als in malam partem hinüberspielend zu betrachten. Die Stellen sind: Rom. a. Jul. I, 3. Oth. III, 3. Ant. a. Cl. V, 2.

Die Verba.

TO BESTOW, ausser geben, auch verbergen.

TO BREATH, oft bed. Luft schöpfen, und: sprechen.

TO SQUARE, ausser d. gewöhnl. Bed. auch: sich streiten, sich zanken.

TO WINK bei S. meistens: die Augen schliessen, daher auch: schlafen; etw. nicht sehen wollen. Nachsicht mit etw. üben.

Die zweite Kategorie enthält solche Wörter, welche jetzt ausser Gebrauch gekommen, oder nur noch in speciellen Anwendungen vorkommen.

Die Adjective.

Collied, finster und finstermachend. Msdream I, 1. Oth. II, 3.

Mickle, ein altes Wort, bed. viel, gross.

Passing, kommt viel vor, eine Verstärkung bez. ziemlich viel.

Pelting das umgek. vom vorigen, klein, winzig.

Quaint, hübsch.

Skipping, eitel, selbstgefällig, Z. B. *the skipping king he ambled up and down.* Stolzirte hin und her. 1 H. IV. III, 2.

Die Substantive.

Bent bed. jetzt eine Krümmung, oder auch eine Falte in dem Character eines Menschen; gewiss kein sehr gewöhnliches Wort mehr. Bei S. komt Bent viel vor. Ursprünglich ein Term aus dem Bogenschützenwesen, hat es bei ihm nur die abstrakte Bed. der grössten Spannung od. Ausdehnung wozu etw. fähig ist. Oft = Lust, Neigung.

Cunning, jetzt noch Schlauheit bed. bei S. vielmehr: Geschicklichkeit, Talent od. Kunst.

Coil jetzt ein concreter Term von specieller Bed. Im Seewesen: eine zusammengelegte Rolle Tau; oder auch eine Rolle Taback. Bei S. immer abstrakt, bed. den Wirrwarr, das Getümmel des leidenschaftlichen Treibens, z. B. *when we have shuffled off this mortal coil.* Haml. III. 1.

Drift, jetzt concret. Bei S. abstrakt und oft vorkommend, bed. Neigung, Vorhaben, Tendenz.

Gear, jetzt noch als Kleid vorkommend. Bei S. jede mögliche Sache um welche es sich handelt, eine Beschäftigung des Augenblicks, z. B. *here's a goodly gear.* Rom. a. Jul. II, 4, deutsch: das ist mir eine schöne Geschichte.

Snuff bed ursprünglich wie noch jetzt den beinah abgebrannten Kerzklumpen im Leuchter. Bei S. metaphorisch angewandt, als: etwas schwaches dem die Kraft und Güte fehlen. Z. B. *my snuffed and loathed part of nature.* Lear IV, 6. Auch bed. es eine Geberde, näml. das Blasen durch die Nase als Zeichen der Verachtung, übertragen: Beleidigung, Zorngefühl.

Scope, bei S. sehr häufig und abstrakt; bed. den Umfang od. die Tragweite der Absicht, der Wünsche od. des Vermögens einer Person.

Die Verba.

To Bate, bed. von einer Grösse etwas abnehmen, daher bated = excepted. Weiter ist es ein Jagdausdruck, uud bed. das Klappern mit den Flügeln beim Falken der von der Hand in die Luft emporschiesst. Z. B. *hood my unmanned blood bating in my cheeks.* Rom. a. Jul. III, 2. In diesem Vers ist der Vergleich mit dem Falken ganz durchgeführt. S. stellt das Blut des Menschen hier als den Falken vor. *Unmanned* bed. ungezähmt; und *Hood* ist endlich eine Kappe, welche der Jäger dem Falken aufsetzt, damit er ruhig bleibe.

To Gloze, schmeicheln, etwas mit schönen Worten überzuckern.
To Surfeit bei S. häufig, sich an etwas sättigen, seine Begierde daran kühlen, meistens in moralischem Sinn.

Die dritte Kategorie enthält solche Wörter, welche bei Shakespeare mehrere, und darunter oft sehr abweichende Bedeutungen in sich fassen. Im heutigen Englisch sind diese auf verschiedene Wörter vertheilt worden.

Die Adjektive.

Clear, klar, hell; im eigentlichen und im übertragenen Sinn, makellos, rein vom Leben und dem sittlichen Betragen gesagt, also auch: frei von Besudelung, unschuldig. Endlich: heiter, z. b. *clear looks.*

Deep, 1° tief, tief empfunden, intense, *deep despair, love.*

2° tiefsinnig, gründlich, klug, *deep plots.*

3° von Wichtigkeit, weitreichend, z. B. *matters deep and dangerous; - to betray us in deepest consequence*, um uns zu verrathen mit den schlimmsten Folgen. Macb. I. 3.

Dull kommt in den mannigfachsten Anwendungen mit vielen Nüancen vor. Ohne Gefühl, ohne Geist; langsam, schwerfällig. Z. B. *dull earth, dull lead.* Mer. of V. II, 6, *d. revenge.* Haml. IV, 4. Auch: düster, melancholisch, z. B. *dumps so dull and heavy.* M. Ado. N. II, 3, Trübsinn so schwer und dumpf. Noch wird es von Metall od. Edelsteinen gesagt, ohne Glanz. Der Gegensatz von dull ist *active, keen, eager*, etc.

Eager bed. ohnedem auch sauer, z. B. *like eager droppings into milk.* Haml. I, 5.

Fair bed. bei S. fast alles was schön, gut, liebenswürdig ist. Steht auch für: freundlich, wohlwollend, vortrefflich, von edler Geburt od. Sitte; kurz in den verschiedensten Bed.

Beautiful, handsome bei S. weniger häufig. *Handsome* das einfach schöne. — Hingegen:

Fine, das verfeinerte, durch Kunst und Bildung verschönerte bed.; oft dasselbe wie *nice* heut zu Tage.

Foul ist das umgekehrte von fair, und bei S. häufiger als *ugly.*

Free, bei S. von fast unumschränkter Bedeutung. Theils wie *clear*, unschuldig. Aber ausserdem: gesund, frei von drückenden sorgen, glücklich; offenherzig, bereitwillig; freigebig, ungezwungen.

Gross bed. im allgemeinen, was in solchem heftigen Grade erscheint dass es sofort jedem ersichtlich sein muss, hinderlich werden muss. Auch dasselbe wie *dull*, z. B. *gr. play, gr. fools;* der Gegensatz von *fine.* Das Plumpe, dumme, ungeschlachte. Verwandt auch mit *rank*, sieh da.

Main, sieh Subst. in folg. Spalte.

Nice hat bei S. ganz auseinandergehende Bed., welche jetzt auf andere Wörter übertragen sind.

1° Fein, in Folge dessen: genau, präcis.

2° wählerisch, spröde.

3° geringfügig; *n. quarrel, a nice and waterish diet.* Oth.

III, 3, eine dürftige und wässerige Diät.

RANK gebraucht man jetzt noch von Pflanzen, um ihren zu üppigen Aufwuchs zu bez. Bei S. dasselbe, weiter auch von Thieren u. Menschen, wollüstig, geil.

Im abstrakten od. moralischen Sinn krankhaft, corrupt, in Folge einer zu sinnlichen Lebensart oder eines vom Glücke verwöhnten Herzens. Z. b. *rank minds sick of happiness.* 2. H. IV, IV, 1. *a will most rank.* Oth. III. 3, eine ungezügelte Begierde. Rank kann sich sogar steigern zu dem Sinn von ekelhaft, roh, gewaltthätig, *rank offence*, scheussliche Schuld, *to live in the rank sweat of an enseamed bed.* Haml. III, 4.

SHARP wird im allgemeinen gesagt von einem empfindlichen Reiz des Geschmacks, gleichviel welcher Qualität. Also: scharf, bitter, ätzend aber auch süss. Z. B. *some joy too fine, tuned too sharp in sweetness.* Troil. a. Cr. III. 2. Im übertragenen Sinn schmerzlich, *sh. sorrows, death, wars.*

Das umgekehrte von *dull*, wie *sh. envy, though inclination be as sharp as will*, Haml. III. 3, wäre die Lust auch so stark erregt wie der Wille. Auch: *sh. wit, sh. discourse*, ein feuriger Witz, ein lebhaftes Gespräch.

WANTON. Ein schwer zu bestimmendes Wort, manchmal in gutem, manchmal in üblem Sinne gebraucht. Jetzt bed. es ausgelassen, frivol. Damals umfasste es alles was reich, genusssüchtig, lebensfreudig, glänzend und sinnlich war, zwar nicht ohne die Schattenseiten: üppig, ausschweifend und liederlich. Vielleicht wäre es nicht unrichtig zu sagen, dass Shakespeare's Werke ein grossartiges Bild darbieten der englischen Wantonness im XVI Jahrh. nach ihren verschiedenen Nüancen. Der Gegensatz dieser Wantonness ist dann wohl der spätere weinerliche, näselnde, sich auf seinen Tugenden breitmachende Puritanismus zu erachten, den S. als lebensfroher, farbenlustiger Dichter gehasst hat.

Die Substantive.

ACT hat bei S. noch die ursprüngliche allgemeine Bedeutung einer Handlung, während es jetzt nur in speciellen Fällen vorkommt, wie *Act of Parliament.* Daher *Act* bei S. übereinstimmt mit den modernern Wörtern *action, deed, the performing of something, influence, execution*, etc. S. hat aber auch *deed* und *action. Action* bed. das Handeln selbst irgend welcher Art; doch kommt es auch als That, Unternehmung vor, und bedeutet dann dasselbe wie *act.* Auch noch als: Gefecht; theatralische Aufführung; die körperliche Gebärde bei der Rede; ein Rechtsstreit. Endlich das Verbum *to act*, damit übereinstimmend.

ABUSE jetzt Missbrauch bez. Bei S. hat es Bedeutungen, welche unmittelbar aus dem lateinischen entlehnt sind: Misshandlung, Beleidigung, Schimpf; ein Vergehen oder Verbrechen.

COUNSEL hat bei S. neben der gewöhnl. Bed. auch die eines Geheimnisses. Daher *to keep counsel*, ein G. bewahren.

MATCH hat verschiedene Bed.

1° Übereinkunft im allgem. Daher die Ehe.

2° Eines gleichen an Kraft od. Werth, Genosse od. Widersacher.

3° ein Spiel, bes. Kampfspiel, Zweikampf, Gefecht.

MAIN bed. erstens die Gesammtmasse. Z. B. *the main of waters.* Mer. of V. V. 1. Alles Wasser was auf der Erde da ist. *Goes it against the main of Poland or for some frontier*, Haml. IV. 4, d. h. führt Fortinbras den Krieg gegen das ganze Polen oder nur um ein Grenzstück zu erobern? Weiter bed. *main* die Hauptsache. Dann hat *main* noch zwei gerade gegenübergesetzte Bed. Nämlich den Ocean und das Land; denn in einer Stelle: *or swell the curled waters 'bove the main*, Lear III. 1, scheint das Wort das Land zu bezeichnen.

Das Adjectiv *main* bed. das allgemeine od. vornehmste.

METAL od. Mettle. Die beiden Schreibarten bezeichnen bei S. dasselbe Wort, das sich jetzt getrennt hat. Bed. das Metal; und übertragen den Stoff aus welchem geistige Sachen gebildet werden, wie der menschliche Character; meistens in bonam partem das Feuer, die Energie des Menschen.

NOTE, ein viel vorkommendes Wort. Bed. alles geschriebene mit dem Zwecke der Mittheilung; auch: das Abzeichen an dem etwas erkannt wird. Daher gleichbedeutend mit: Brief, Billet, Rechnung, Liste, Verzeichniss, etc. Dann vom Standpunkte des Subjektes aus betrachtet, bedeutet es alles was Aufmerksamkeit verdient. *Persons of note*, angesehene Leute. *To take note of s.*, etwas aufmerken. Endlich auch wie jetzt: *information*, *knowledge.*

PRESENCE bed. nicht bloss das bei irgend einem Vorfall gegenwärtig sein; sondern auch die Gesellschaft, namentl. die feinere; und den Ort wo man sich versammelt, das Staatszimmer od. den Audienzsaal. Endlich noch: die äussere Erscheinung einer Person.

PASSAGE bed. eine fortschreitende Bewegung überhaupt. Zugang, Durchgang; auf das Leben angewendet den Tod. Auch: Vorfall, Begebniss.

POINT kommt oft und in vielen Nüancen vor. 1° Im allgemeinen der Punkt der Zeit od. des Raums. *At point* in Begriff etw. zu thun. Z. B. *at point of death.*

2° die Höhe welche etwas zu erreichen vermag. Daher *at a point* od. *at point* = fix und fertig, z.B. *armed at point, exactly, cap. a. pe.* Haml. I. 2.

3° der Zustand; die Sache warum es sich handelt; und hier bed. das Wort das eine Mal die Hauptsache, das andere Besonderheiten od. Details. Z. B. der Ausdruck *to (the) point* bed. ohne ein Detail zu vernachlässigen. *Hast thou performed to point the tempest*, Temp. I. 2,

fragt Prospero den Ariel. Auf die Weise wird *point* auch gleichbed. mit Kleinigkeit.

4° hat *point* im Plural noch die specielle Bed. der Schnur am Mantel od. am Halskragen.

SEASON. Das Substantiv bed. nicht bloss eine der vier Jahreszeiten, sondern einen Zeitabschnitt überhaupt, z. B. *I trembling waked and for a season after could not believe but that I was in hell*, R. III, I. 4, im allgem. eine Zeit, welche sich zu etwas eignet.

Das Verbum bed. etwas wie es gehört zubereiten, meistens in übertr. Bed. Z. B. *'t is the best brine a maiden can season her praise in*, All's w. e. w. I. 1, d. h. die Thräne welche Helena über den Tod ihres vortrefflichen Vaters weint, ist der beste Pökel in welchem ein Mädchen ihr Lob einmachen kann. So bed. *to season* etwas empfehlenswerth machen, mässigen, lindern was zu scharf, zu streng wäre. Z. B. *when mercy seasons justice*, Mer. of V. IV. 1; etwas zur Reifheit bringen, z. B. *when he is fit and seasoned for his passage*, Haml. III. 3, wenn er (Claudius) fertig und reif zu seinem Übergang sc. nach der andern Welt ist.

STRAIN, die heutige Bed. von Verrenkung, Bruch findet sich bei S. nicht. Daneben wird es jetzt noch gesagt vom Ton der menschlichen Stimme oder eines Musikstückes. Bei S. findet sich diese Bed. auch. Gewöhnlich aber hat *strain* einen abstrakten Sinn. Gemüthsregung, Neigung, Impuls. Dann auch: das Geschlecht od. der Stamm von dem einer herkömmlich ist.

Das Verbum *to strain* hat denselben Sinn wie jetzt.

STEALTH, bei S. nicht bloss der Diebstahl, sondern jede heimliche That; das im verborgenen zu einem gewissen Zwecke sich irgendwo hin begeben; heimliche Lust.

TIME kommt bei S. vor in Bed. welche jetzt auf andere W. übertragen sind.

1° die Zeit, die Ausdrücke *in time* od. *in good time*, *in happy time*, zeitig, zur rechten Zeit; *in good time* bed. auch das französische à la bonne heure, ein Ausruf der Ungeduld.

2° die Lebenszeit, das Alter; daher das menschl. Leben überhaupt. Und auch ein beliebiger Theil dieses Lebens, also die augenblickliche Lage, die Zeitverhältnisse.

3° die Menschen, die Welt, eine gewisse Zeit, die Mitwelt also. Z. B. *to show the very age and body of the time his form and pressure*. Haml. III. 2.

4° auch: das Metrum in der Musik.

WILL kann bei S. bed. nicht nur was wir jetzt den Willen nennen, sondern auch was damit zusammenhängt, die Neigung, die Begierde, selbst die sinnliche Lust. Daneben kommt es auch vor als: Zustimmung, Wohlwollen, Autorität.

Die Verba.

TO ACT, sieh unter den Subst.

TO BEAR hat eine Menge Nüancen

der Bedeutung, wie: den Preis gewinnen, mit einem Plan schwanger gehen, erzeugen u. s. w. Sie sind immer auf metaphorische Weise unschwierig aufzufinden.

To Draw hat metaphorisch die Bed. des Trinkens, des Aufsaugens oder Einschlürfens, z. B. *fogs drawn by the powerful sun*, Lear II. 4; *from my dugs he drew not this deceit.* R. III, II. 2. Auch: das Geld aus der Tasche herauslocken.

To Face, 1° trotzen, etw. die Stirn bieten.

2° etw. ausstaffiren, aufputzen in üblem Sinne.

To Season, sieh unter den Subst.

To Strain, sieh unter den Subst.

To Tender, 1° anbieten; *a tender* dasselbe wie *an offer.*

2° etw. oder eine Person mit grosser Sorgfalt und Güte behandeln.

To Urge, 1° antreiben, zusetzen.

2° etw. berühren oder betonen, kurz: sprechen und fragen.

Als vierte Kategorie nennen wir noch eine Zahl von Wörtern, welche geradezu aus der lateinischen Sprache entlehnt waren. Shakespeare hat deren eine beträchtliche Anzahl, mehr, scheint es, als ein andrer Dramatiker der Zeit, wenigstens wendet er sie mit Vorliebe an. Einige, die bekanntesten kommen wiederholt vor und in den verschiedensten Bedeutungen, am meisten aber in solchen Dramen wo in den Gesprächen mehr oder weniger philosophirt wird, wie Hamlet, Maass für Maass, Ende gut Alles gut, Troilus and Cressida. Auch gebraucht er sie sehr gern um damit das Volk oder dumme Leute zu karakterisiren, welche diese schwierigen Wörter regelmässig verhunzen und dadurch das Gelächter erregen. Sehr viele komische Züge, in den Komödien der ersten Periode, sind solche Sprachschnitzer, wo der Sprechende immer einen Misgriff begeht, statt des einen richtigen das andere ähnliche aber falsche Wort anwendet. Eine andere Gruppe dieser Latinismen besteht aus solchen, die nur selten bisweilen an einer Stelle nur (hapax legomena) erscheinen, diese sind aus der heutigen englischen Sprache ganz verschwunden. Sie waren überflüssig, weil ein Wort sächsischen Ursprungs oder ein fremdes eingebürgertes daneben bestand, und dieses in späteren Zeiten sich erhalten und den lateinischen Ausdruck verdrängt hat. So finden wir bei Shakespeare *conveyer* (R. II, IV. 1) für *thief; propagation* (Meas. f. m. I. 3) was bedeutet *increase of dower; proportion* für *dower* (ibid. V. 1), *informal* statt *lunatic* oder *mad* (ibid. V. 1), *exigent* für *necessity* (J. C. V. 1; Ant. a. Cl. IV. 14), *to transmigrate* für *to pass* (Ant. a. Cl. II. 7), *advertisement* für *counsel, intelligence; mystery* vielleicht vom lateinischen Ministerium herstammend in der Bedeutung *trade*, drei oder viermal vorkommend. Vom lateinischen Verbum *creare* stammen drei Substantive: *miscreant* und *recreant*, welche beide bedeuten elendes, feiges, treuloses Geschöpf, *procreant* als Subst. nur Oth. IV. 2. „*Leave procreants alone and shut the door*", wo es in dem Sinn von Leuten die in einem vertraulichen Gespräche begriffen sind, mit üblem Nebensinn zu

fassen ist; als Adjectiv kommt es vor Macb. I. 6, *this bird hath made his pendent bed and procreant cradle*, was sagen will die Wiege wo der Vogel seine Jungen ernährt und gross zieht. Auch das Wort *Spectacle* kommt bei Shakespeare vor in der Bed. der Gesichtsorgane, *the eyes*.

Von den häufig vorkommenden Wörtern nennen wir als Beispiele mit den dazugehörenden Bedeutungen folgende:

Affection mit fünf andern Synonymen, addiction, complexion, disposition, inclination, motion. Das Gebiet jedes ist schwer abzustecken; es geht immer ins nachbahrliche hinüber. Zusammen bedeuten sie die Neigung, das aufwallende Gefühl, die dauernde Charakterlage eines Menschen.

Dr. Schmidt übersetzt *motion* mit Regung; natürlich hat es ausserdem die bekanntere Bed. von Bewegung, wie auch *Complexion* Gesichtsfarbe bed.

Circumstance bed. im allgem. die nähern Umstände, welche eine Sache begleiten und erklären. Besonders: Ceremoniell, Höflichkeitsformen. Die letzte Bed. hat auch das Wort Compliment.

Continent bed. bei Shakesp. nicht nur das Festland, sondern auch das Meer. Diese jetzt verschwundene Bedeutung lässt sich daraus erklären, dass *continent* damals noch den concreten lateinischen Sinn hatte, das Umfassende, was also eben so gut das Meer wie das Land sein kann, je nach der Auffassung.

Conjunction sagt S. von einer Vereinigung von Kräften, Truppenlager; auch bed. es das Zusammentreffen der Gestirne in der Astrologie.

Conceit ist ein sehr häufig vorkommendes Wort, daneben die Synonyme comment, device, invention. Sie haben alle die Bedeutung des Vorstellungsvermögens, der erfinderischen Phantasie des Menschen. Auch wohl eine Thätigkeit oder ein Erzeugniss dieser Fakultät. Daher *conceit* und *device* oft bed.: ein Gedanke, ein Bild der Phantasie, ein lustiger Einfall, hübscher Witz.

Colour mit den Synonymen property und hair bed. die Eigenschaft einer Sache oder das Äussere welches sie hat, entweder ein wirkliches oder ein verstelltes. *Property* bed. natürlich auch Besitz wie jetzt. An einer Stelle (Ms.dream I. 2) sogar die Bühnen requisiten.

Counterfeit. Alles falsche und nachgemachte, besonders eine falsche Münze, ein Porträt und ein Betrug.

Effect, bedeutet Alles was aus einer Ursache hervorgehen kann; also die Wirkung selbst, die verschiedenen Folgen, die Sachlage welche dadurch entsteht. Metaphorisch bed. es auch der Inhalt, Sinn, die Tendenz von Wörtern und Schriften. So findet man die Ausdrücke *of none effect*, ohne Resultat; *to this effect*, mit diesem Zwecke, *to effect*, dasselbe wie der heutige Ausdruck *to the purpose*.

Figure im allgemeinsten Sinn

eine Gestalt, entweder eine körperliche oder eine geistige. Im letztern Sinn das Bild der Phantasie. Nebenbedeutungen sind noch: ein Brief, eine Ziffer, eine rhetorische Figur.

Z. B. *a foolish figure*, sagt Polonius (Haml. II. 2), damit meinend einen bildlichen Ausdruck, den er anwendet.

INSTANCE, ein Wort der verschiedensten Bedeutungen. Beweis, Abzeichen, Muster, Sprichwort.

IMPUTATION und IMPOSITION sind zwei sinnverwandte Wörter. Das erstere bed. der Ruf einer Person, der gute oder der schlechte. *Imposition* bed. dasselbe, aber — wie es scheint — nur *in malam partem*, der üble Leumund, daher denn auch eine Beschuldigung, welche auf einem ruht, „*the imposition cleared hereditary ours*" (W. Tale I, 2), hier scheint Imposition die Erbsünde vorzustellen. An einer andern Stelle „*reputation is an idle and most false imposition*" (Oth. II, 3) hat das Wort wieder die ursprüngliche lateinische Bedeutung desjenigen, was auf einem ruht, einer Last (nicht wie Schmidt übersetzt Betrug).

Zwei andre sinnverwandte Wörter sind:

INSTRUMENT und MOTIVE. *Instrument* ist das Mittel wodurch etwas bewirkt wird, das Werkzeug, das Organ des Körpers. *Motive* meistens der Beweggrund, die Ursache; aber es kommt auch im selben Sinn wie *Instrument* vor, als Mittel.

OFFICE und SERVICE. Das erstere im allgemeinen eine Pflicht od. Thätigkeit. Auch Dienstleistung und Gefälligkeit, wo es dann mit Service, das mehr von einfachen Dienstleistungen der Bedienten u. s. f. gesagt wird, zusammenfällt. Meistens ist *Office* in höherm Sinn zu fassen als das Nachkommen einer Vorschrift im Krieg, im Staat, in der Religion.

OFFENCE, ein sehr viel erscheinendes Wort. Es bedeutet jede Schuld, gross oder klein, vom Verbrechen bis zur geringsten Beleidigung; oft bedeutet es einfach Verdruss, Schimpf und Leid. In einer Stelle von Dr. Schmidt citirt „*May one be pardon'd and retain th' offence*" (Haml. III, 3), bed. es muthmasslich nach der Figur causa pro effectu, die Frucht der Schuld.

Auch Quality kommt oft vor, meistens in der noch heute üblichen Bedeutung der Eigenschaft, des Vorzugs einer Person oder Sache. Nicht selten aber auch der Rang, den Jemand einnimmt und der Beruf des Schauspielers.

V.

Wir sind jetzt zu dem Punkte gekommen, wo solche Eigenthümlichkeiten in der Shakespeare'schen Form, welche seinem Styl beigerechnet werden müssen, zu besprechen sind. Es kann der Aufmerksamkeit des Lesers, der unsere Übersicht der Sprache bisher verfolgt hat, kaum entgangen sein dass aus allen diesen Abweichungen von der modernen englischen Sprache — welche man in ABBOTT's Grammatik ausführlicher dargelegt findet und wir auf einige wenigere einfachere Grundregeln zurück zu führen bestrebt waren — im Grunde nur eine Bestrebung oder Tendenz des Dichters hervorleuchtet. Und diese Tendenz kann keine andere sein als die Neigung zur Unabhängigkeit vom grammatikalischen Zwang, zu einer fast schrankenlosen Freiheit in der Benutzung des sprachlichen Materials. Es ist eine Thatsache der unwidersprechlichsten Gewissheit dass kein Schriftsteller seine Gedanken weniger in den Zwang der Grammatik oder eines vorgeschriebenen Styls eingeschnürt hat als Shakespeare, dass keiner freier ist von Convention und weiter davon entfernt ängstlich darüber nachzugrübeln was denn in diesem oder jenem Falle zu sagen erlaubt sei oder nicht. Es ist allerdings wahr dass im XVI Jahrhundert der Conventionszwang, wenn er überhaupt schon vorhanden war, jedenfalls einen sehr leichten Druck auf den litterarischen Geist ausübte, dass er eigentlich erst viel später den Dichtern die eisernen Fesseln angelegt und sie vielfach daran verhindert hat im leichten Flug über die Haüpter der Menschen hinzuschweben; auch hat dieser Zwang auf dem Festlande weit mehr Schaden angerichtet als auf der Brittischen Insel, wo es ihm nie recht gelang seiner Herrschaft feste Wurzeln schlagen zu lassen.

Jedoch, in welchen überaus günstigen Umständen Shakespeare auch geboren war und lebte, man glaube darum nicht dass in jener goldnen Zeit der Dichterfreiheit jeder litterarische Geist, und namentlich die vielen dramatischen Dichter welche zu gleicher Zeit für die nationale Bühne thätig waren, sich zu dieser staunenerregenden Höhe der souveränen Sprachbeherrschung, welche er erreicht hat, haben erschwingen können, oder selbst wollen. Obgleich der eine in dieser Beziehung Shakespeare näher kommt als der andere, erreicht ihn

doch keiner. Einen grossen Reichthum an Wörtern und Ausdrücken wird man ihnen, ohne ungerecht zu sein, nicht absprechen können. Aber viele der freien syntaktischen Verknüpfungen, der kühne Satzbau welcher sich dem Gedanken immer anschmiegt, die aus einem gewaltigen Schöpfungsdrange hervorgehenden Wortbildungen, und nicht im geringsten jene eigenthümlichen blitzartigen Bezeichnungen des Gedankens, welche uns bei Shakespeare so sehr überraschen und entzücken — diese grossen Vorzüge wird man bei den übrigen Dramatikern der Zeit vergebens suchen. Sie bilden das Monopol des Shakespeare'schen Geistes, über welches kein andrer verfügen konnte.

Eine kurze Besprechung dieser Dramatiker, Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's, hinsichtlich ihrer Sprache und ihres Styls möge an dieser Stelle gerechtfertigt sein. Von MARLOWE, dem hervorragendsten unter Shakespeare's Vorgängern, dürfen wir füglich schweigen und nach dem Anhang MARLOWE und SHAKESPEARE verweisen. Über THOMAS KYD's Styl fällt es schwer ein bestimmtes Urtheil abzugeben, da das einzige Werk in welchem wir ihn kennen lernen können, *the Spanish Tragedy*, nach seinem Tode vielfach überarbeitet und in der Form geändert worden ist. Die Theile, welche ihm gewöhnlich zugesprochen, verrathen eine leidenschaftliche, ziemlich geschraubte Sprache.

JOHN LYLY hat sich einen eigenen Styl ausgebildet, der ihm ohne Zweifel zugehört, über welchen wir in Capitel II bei der Besprechung des von ihm eingeführten Euphuismus noch vieles zu sagen haben werden. Von ROBERT GREENE und GEORGE PEELE ist zu bemerken, dass dem erstern eine lebhafte Frische und Einfachkeit des Ausdrucks in seinen bessern Arbeiten — *Friar Bacon and Friar Bungay*, *James IV*, *George-a-Greene*, *the Pinner of Wakefield* — nicht abzusprechen ist.

Auch Greene's lyrische Gedichte sind naiv und von wahrer und schlichter Empfindung Zeugniss ablegend. In seinen Prosa-Novellen ist das Studium des italienischen Novellenstyls deutlich zu verspüren, womit er nach Lyly's Vorbild echt euphuistische Bilder und Gedanken verbindet. PEELE's Styl hat etwas ungelenkiges, mittelalterlich-steifes, übrigens ist er farbenreich und getragen. Peele's Vorbild in dieser Hinsicht mag wohl SPENSER's *Fairy Queene* gewesen sein, dessen drei erste Bücher 1590 ans Licht getreten, zu welcher Zeit Peele muthmasslich seine besten Gedichte noch zu schreiben hatte.

Jedenfalls haben Beide eine archaisirende Tendenz, eine Vorliebe für stattliche empfindungsvolle Ausdrücke gemein. Diese Vor-Shakespear'schen Dramatisten nun — CHETTLE, MUNDAY, LODGE etc. dürfen wir mit gutem Gewissen überschlagen — unterschieden sich von den nachkommenden in stylistischer Hinsicht nicht unbedeutend. Sie sind selbständiger, einfacher

(ausgenommen Lyly) und masshaltender im Styl, während bei den jetzt folgenden die Form durch eine geschmackswidrige Übertreibung, Schwulstigkeit und Hang zu Kraftausdrücken vielfach verunstaltet wird, wodurch der poetische Gehalt sehr leidet. Die Meisten stehen unter Shakespeare's Einfluss, imitiren seine Eigenheiten aufs fleissigste und haben ihren Styl, wie es scheint, oft an ihm gebildet, was nicht immer zu ihrem Vortheil ausgeschlagen ist. Man sieht hier wieder wie wahr das Sprichwort ist quum duo faciunt idem non est idem. Shakespeare's gesuchte Gedankenfloskeln, welche, wenn wir nur dabei die Zeit und die Leute welche damit zu prunken liebten im Auge behalten, nie die Berechtigung einbüssen und uns obgleich sie uns nicht munden doch an eine Natur erinnern, werden von einem Chapman, Middleton, Rowley u. a. zu wahren Zerrbildern verzogen und die Rede damit solchermassen versalzt, dass sie wie das reinste Rothwelsch erklingt. Auch bei Beaumont und Fletcher wird man bisweilen an Shakespeare's Styl errinnert, besonders in ihrem kunstvollen Satzbau und gezwungenen Periphrasen — man vergleiche besonders das Drama *Thierry and Theodoret* — in welchen sie Hamlets verschlungenen Reden noch weit überbieten und nicht selten zur Undeutlichkeit gerathen. Auch bei Webster findet man Nachahmungen, doch versteht dieser es Mass zu halten und sein Vorbild geschickt zu benutzen. Eine andere Styl-Eigenschaft dieser Schule, die Geschraubtheit und die Überladung mit Kraftausdrücken ist auf den Römer Seneca und auf dessen Schüler Marlowe und Kyd zurückzuführen, und nach unsrem persönlichen Eindruck Kyd viel mehr als Marlowe, der dem Bombast nur ausnahmsweise und nothgezwungen gehuldigt hat. Diese Anklänge finden sich bei Marston, Decker, Tourneur, besonders Marston der über einem Mischmasch von Seneca und Kyd kaum noch einige Originalität aufweist. *Antonio and Mellida* ist gewiss an hohlem Bombast und Schwulst Seneca's Tragödien ebenbürtig. Im Allgemeinen wird der Leser, was die Wahl des Stoffes und die leidenschaftlichen Scenen anlangt, an *Tamburlaine*, *the Spanish Tragedy* und an einige von Shakespeare's Tragödien bei verschiedenen dieser Dramatiker lebhaft erinnert. Die Katastrophe im Hamlet, der heimtückische Racheplan der immer den Anstifter selbst mit in den Schlund reisst, kommt in veränderter Gestalt öfters zurück. Webster's *Herzogin von Amalfi* — gewiss eine der lesenswerthesten Stücke aus der Masse — endet mit einem Hamlet-ähnlichen Schluss. Auch der Schluss in *Antonio and Mellida* und in *the Revengers Tragedy* von Tourneur ist *Hamlet* und *the Spanish Tragedy* nachgebildet. Der Hamlet'sche Character finden wir zurück in *Antonio* dem Hauptheldeu im genannten Drama von Marston, in *Hippolito*, in *the honest Whore* von Decker, auch in *Leantio*, in *Women beware Women* von Middleton. Massinger's *Duke of Milan* hat im Grunde dieselbe Handlung wie Othello, während *the Picture* und Heywood's *the Challenge for Beauty* deutlich auf Cymbeline verweisen. Für die besten Stylisten möchte ich Webster, Massinger, vielleicht auch

Heywood halten, welche mir vorkommen von der Shakespeare-Nachahmung sich am meisten freigehalten zu haben.

Jedoch der originellste aller Zeitgenossen Shakespeare's zu sein, auf diesen Namen hat vor allen Ben Jonson Recht. In der Wahl seiner Stoffe und ihrer Bearbeitung schliesst sich B. Jonson der klassischen Komödie und der italienischen-klassischen von Macchiavelli und Ariost sehr eng an, [1]) und in so fern ist er kein originell schaffender Künstler, vielmehr ein fleissiger Nachahmer und geschickter Zusammenleser. Hinsichtlich seiner Sprache und seines Styls aber verdient er Shakespeare nahe gebracht zu werden, da er sich in seinen Komödien wenigstens der Naturnachahmung befleissigt und nicht seine Vorgänger und Collegen plündert, wie so viele andere thaten. Diese Sprache ist für uns allerdings ein kaum verständliches Jargon geworden und demzufolge die Lectüre einer Ben Jonson'schen Komödie nichts weniger als ein Genuss. Doch ist sie im Ganzen ohne Zweifel ein treues, nur in Folge seines lächerlichen Gelehrtendünkels, zu sehr mit gelehrtem Flitter verbrämtes Abbild der Conversationssprache, wie sie in gewissen Kreisen gehört wurde. Diese Kreise aber sind nicht die des Adels, welche bei Shakespeare durchgängig auf den Vordergrund gestellt werden, sondern jener zweideutigen Klasse von Abenteuern, Glücksrittern und Schwindlern, welche wir im Capitel II näher kennen lernen werden. Bei Shakespeare finden wir diese vertreten in Fallstaff, Parolles, Toby Belch, Andrew Aguecheck und ähnlichen Leuten.

Bei Jonson aber gehört fast Jedermann dazu, und wer noch sonst vorkommt ist meistens der gewöhnliche Bürger, und selten der Adel. Jonson's Komödie schildert den englischen Bürgerstand, Shakespeare's Komödie das Genussleben des Adels. Jonsons Styl ist der reinste Naturalismus, nur dann und wann etwas zu sehr erkünstelt, und seine Komödien eine unschätzbare Fundgrube um die Sitten jener Zeit bis in Details kennen zu lernen. Solche getreue Detailschilderung findet sich bei Shakespeare nicht. Eine Eigenthümlichkeit, in welcher Shakespeare's Sprache sich unterscheidet von den andern ist noch zu nennen — ehe wir diesen Vergleich mit seinen Zeitgenossen beenden — diese ist sein häufiger Gebrauch der Wörter lateinischen Ursprungs, welche moralische Begriffe oder Fähigkeiten des psychischen Menschen vorstellen. Weder bei Jonson noch bei den andern stösst man zu wiederholten Malen auf eine verschiedene Anwendung von Wörtern wie Motion, Complexion, Addiction u.s.w. welche bei Shakespeare den Satz oft so schwerverständlich machen. Shakespeare gebraucht sie viel mehr als Andere. Sonderbarerweise hat Er, der grosse Plastiker, weit mehr von diesen Abstracta als alle die Anderen und in einigen Dramen, namentlich in Hamlet und denjenigen die um dieselbe

---

[1]) In seinen beiden Tragödien Sejanus und Catilina ist er vollends Klassiker, und macht einen sehr freien Gebrauch von Cicero, Tacitus und Suetonius in den breitschweifigen Reden, welche er seine Römer halten lässt.

Zeit entstanden sind, liebt er sie aussergewöhnlich. Es ist gewiss keine unbegründete Behauptung, dass Shakespeare sich mehr mit philosophischen Studien abgegeben habe als die andern Dramatiker. Es fehlt nicht an Belegen der verschiedensten Art in seinen Werken, welche über Shakespeare's echten Forschungsgeist und philosophischen Tiefsinn keinen Zweifel aufkommen lassen. In dieser Begriffs-Sprache, welche er vermuthlich als seine selbstgefundene benutzt, glauben wir einen neuen Nachweis zu finden, dass er sich in das Studium der Philosophie des XVI Jahrhunderts gründlich vertieft hatte; und es scheint nicht unwahrscheinlich dass er diese Sprache aus den Werken eines PARACELSUS, GIORDANO BRUNO und vielen andern uns unbekannten Philosophen entlehnt oder zusammengesucht hat. So ist dann die Schwierigkeit für uns entstanden die genaue Bedeutung dieser Wörter fest zu stellen. Wir sollten eigentlich die Quellen kennen, woraus diese philosophische Sprache hervorgegangen.

Dass eine ungeheure Sprachfreiheit das leitende Princip aller Shakespeareschen Sprachanomalien ist, dürfen wir also als eine unzweifelbare Thatsache annehmen. Alle die Regeln nun, welche wir haben kennen lernen, lassen sich reduciren zu vier umfassenden Tendenzen. Diese sind:

1° die Verstärkung des Ausdrucks, wozu gehören: der Gebrauch des doppelten Comparativs und Superlativs, der doppelten Negation, die Wiederholung der Pronomina.

2° die selbständige Wortbildung, welche sich bekundet in der Bildung von Zeitwörtern und Participien aus Hauptwörtern und Eigenschaftswörtern; in der freien Bildung der Composita.

3° das Bestreben den Gedanken frei von grammatikalischen Fesseln so auszudrücken wie es der Moment erfördert, d. h. ihm die grösst mögliche Anschaulichkeit und eine unmittelbar die Phantasie erregende Kraft zu verleihen, und zu diesem Zwecke werden manchmal die Deutlichkeit und die Logik der Kürze aufgeopfert, indem alle einigermassen entbehrliche Wörter hinwegbleiben. Auf diese Tendenz haben die meisten Anomalien Bezug, wie der Gebrauch des adjectiv verbal auf ing; der leichte Übergang des aktiven Sinnes in den passiven und umgekehrt; die freie Construction der Adjective [besonders die auf ed] und ihre Zusammenstellung mit den Substantiven. Vor allen Dingen gehören dazu die von Shakespeare häufig angewandten Figuren: Zeugma, Syllepsis, Prolepsis, Synecdoche; die Ellipse welche durch Kürze,

die Transposition welche durch Umstellung des bedeutenden Wortes die Anschaulichkeit erhöhen.

4° endlich die Tendenz, die Sätze auf ungezwungene und leicht lösbare Weise mit einander zu verknüpfen, damit durch die Stellung der Sätze zu einander, die Rede dem Character oder dem Affecte der sprechenden Person sich jedesmal genau anpasse. Hierzu ist zu rechnen: der Gebrauch des Infinitivs mit to als kurzer abhängiger Satz; die vielen Eigenthümlichkeiten in der Verbindung der Relativsätze mit dem Hauptsatze und besonders der oft anakoluthische Bau des Hauptsatzes in welchem der angefangene Gedanke unterbrochen wird von andren sich nachher herandrängenden, wovon die Beispiele: Horatio's Erzählung über die Kriegszurüstungen des Fortinbras (Haml. I, 1), Hamlets Monolog (ibid. I, 2), Hamlets philosophische Betrachtungen über die Trunksucht der Dänen (ibid. I, 4) und viele andere. Diese vier Tendenzen nun können nur von Gewicht und Werth sein für einen Dichter dessen Kunst eine souveräne Macht über die Sprache bedarf, weil sie ohne diese Mitwirkung nicht oder nicht gut bestehen kann. Warum diese souveräne Macht über die Sprache für Shakespeare unentbehrlich war, und was für besondere Bedeutung diese Herrschaft für ihn hatte, werden wir im nächsten Capitel nachzuweisen versuchen. In diesem haben wir das Wesen des Shakespeare'schen Styls weiter zu ergründen und wenn wir es aufgedeckt, das Verhältniss desselben zu den vier erwähnten Principien der Sprache zu ermitteln, damit die Frage, ob Sprache und Styl in einem innigen Verbande zu einander stehen, genügend beantwortet werden könne.

Wir wollen um kurz zu sein unter Styl verstehen das Verhältniss des Gedankens zu seinem Ausdruck. Es ist das Kennzeichen aller grossen Stylisten dass der Gedanke und die Ausdrucksweise oder Form dermassen eins und mit einander verwachsen sind, dass eine Trennung ohne Schaden des geistigen Inhalts nicht vorzunehmen sei und man sofort den Gedanken an die Existenz greift, wollte man die Form abändern. Eine anatomische Secirung oder eine Art Vivisection der Form ist ein unkünstlerisches Verfahren das man unter gewöhnlichen Umständen immer vermeiden soll. Doch für wissenschaftliche Zwecke, welche wir uns hier aufgestellt haben, kann es von grossem Nutzen sein.

Gerade durch diese trockene Behandlungsweise von pedantischem Äussern gelangt man zu einer richtigen Einsicht, was der Styl in jeder litterarischen Gattung und am allermeisten in der Poesie zu bedeuten habe. Erst durch die anatomische Zerlegung hat man die Organismen der Natur kennen gelernt, und dasselbe muss auch gelten von den künstlerischen Erzeugnissen des schöpferischen Triebes beim Menschen, welche nicht weniger Organismen sind als die Schöpfungen der Naturkräfte; auch sie haben ein Leben, besitzen eine Structur und Functionen, wenn auch im übertragenen Sinne. Bringen wir also den Shakespeare'schen Styl auf den Vivisectionstisch und versuchen wir die Form von dem darinsteckenden Gedanken loszumachen, ihr Wesen dem prüfenden Auge blosszulegen.

Das erste was wir dabei gewahr werden ist, dass das Verhältniss des Gedankens zu seiner Form als ein doppeltes erscheint. Entweder wird der Gedanke auf unmittelbare Weise ausgedrückt und springt er uns sofort ins Auge, oder er erregt unsere Denkthätigkeit kraft eines Bildes und wir erfassen ihn längs eines Umweges. Nur diese zwei Manieren giebt es, eine dritte findet sich nicht vor und ist auch nicht denkbar. Wenn Hamlet sagt:

To be or not to be, — that is the question;
Whether 't is nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them?

So ist in den beiden ersten Verszeilen der Gedanke unmittelbar ausgedrückt. Sein oder nicht sein, das ist die Frage; ob es edler ist im Herzen zu leiden, jetzt treten in der dritten und vierten die Bilder auf: die Schleuder und Pfeile der beleidigenden Fortuna, oder die Waffen zu ergreifen gegen ein Meer von Nöthen. — Es ist ja deutlich dass der Dichter ebenso gut hätte sagen können im englischen: *[to suffer] The vexations of outrageous fortune or by opposing the many troubles end them?* — Das wäre ungefähr derselbe Gedanke nur auf andere Weise, nämlich auf die direkte, ausgedrückt. Dieses Beispiel aus dem bekannten Anfang des Hamletschen Monologs ist allerdings ein sehr einfaches. Denn die bildlichen Ausdrücke bei Shake-

speare sind unendlich verschiedenartig, und wollte man sie genau nach ihrer Art und den Redetheilen in welchen sie vorkommen unterscheiden und dazu erläuternde Beispiele beibringen, so hätte man den ganzen Shakespeare abzuschreiben. Im Allgemeinen ist bei Shakespeare der direkte Ausdruck des Gedankens der seltenere, der bildliche hingegen der häufigere. Shakespeare ist der bilderreichste aller Dichter, man kann von ihm ohne Übertreibung heraussagen dass seine Werke nur eine unendliche Reihe von Bildern darstellen. Seine Phantasie hat nie anders als vom üppigsten Leben pulsirende, leidenschaftliche Menschen erschaut, deren Äusserungen, ihre Thaten, ihre Passionen, ihre Lust, ihr Schmerz, ihr Lachen und Weinen, ja ihr Fluchen und Rasen, alle dasselbe Gepräge der glänzendsten farbenreichsten Anschaulichkeit trugen. Davon ist die natürlichste Folge dass so geartete Menschen sich nicht in einer schlichten und trockenen Sprache mit einander unterhalten, sondern in einer bunten, reichen, von glänzenden und kühnen Metaphern strotzenden Redeweise, welche ihnen ebenso gut und natürlich stand als ihr spanischer Mantel, ihre grossen gesteiften Halskragen, ihre aufgebauschten und geschlitzten Hosen, ihr Federhut, ihre goldne Kette und Degen mit kostbarem Griff u. s. w. Die Vorliebe für die Metapher ist das charakteristische Merkmal der Zeit von Elisabeth, wovon wir noch später die Gelegenheit haben werden uns zu überzeugen.

Shakespeare's Styl ist aus dieser Vorliebe entsprungen, er beruht auf der Metapher wie auf einem steinernen Fundament. Aber der Genius, der den vorherrschenden Geist, oft nur die Mode seiner Zeit erblickt hat, begiebt sich nicht willenlos in ihre Knechtschaft um sich von ihr am Gängelband führen zu lassen, sondern er zwingt die Mode sich seinen eigenen Zwecken zu unterwerfen; er reisst sie mit sich hinauf in die höchsten Regionen der Poesie, streift ihr das Erdenkleid worunter auch der Geistlose sich verbergen kann ab, und haucht ihr seine eigene Seele ein, durchdringt sie mit neuem Leben, und wie neugeboren fliegt sie unter dem Schutze seines Armes über die Erde, wie der Gott von Michel Angelo die junge Eva umfasst hält. Für Shakespeare ist die Anschaulichkeit des Gedankens ein unumgängliches Gesetz seiner Natur, sie ist ihm ebenso nothwendig und selbstverständlich, wie das hoch in der Luft schweben

für den Adler oder der Morgenthau für die Blumen. Eine solche Leidenschaft fast nur in Bildern zu sprechen, wie wir bei Shakespeare begegnen, bedarf einer Sprache welche diesem Verlangen entgegenkommt. Das that die englische des XVI Jahrhunderts. Denn die vier obenerwähnten Tendenzen welche zusammen die Sprachfreiheit bilden — die Verstärkung des Ausdrucks, die selbständige Wortbildung, die Freiheit des Gedankens von syntaktischen Fesseln, und die lose Verbindung der Gedanken zu Sätzen — sind die unentbehrlichen Bedingungen für einen dramatischen Dichter, der in Bildern spricht. Wenn die menschlichen Leidenschaften so zu sagen selbst eine Seele erhalten und wie lebende Wesen mit einander kämpfen, muss ein gewaltiges Drängen und Stossen der Bilder auf einander, ein Dahinjagen in stürmischer Eile davon die Folge sein. Das lässt sich nicht anders denken. Von allen Litterarischen Gattungen herrscht im Drama, wie es jedem einleuchten wird, die wenigste Ruhe, am geringsten was einem behaglichen Verweilen und einer ruhigen Beschaulichkeit ähnlich sieht. In jedem wirklichen Drama, und in dem des Shakespearschen Zeitalters noch in höherem Masse als in andern, ist der Gang der Rede ein rascher, bisweilen ein stürmischer. Es folgen die aufgeworfene Bemerkung und ihre Erwiderung im raschen Wechsel auf einander, geistreiche Witze und tiefsinnige Einfälle mischen sich drein, und so wird eine Gedankenkette geflochten, deren Ringe mit Windeseile in einander greifen und bald eine unabsehbare Reihe gebildet haben. Diese Form hat jeder dramatische Dialog, wie von selbst, sie ist die naturgemässe. Es ist sogar dem Dichter wie ein Verdienst anzurechnen, wenn er es versteht diese Eile etwas zu mässigen, ihr hie und da die Hemmschuh anzulegen durch geschickt angebrachte Ruhepunkte, bei welchen die Aufmerksamkeit auf gelinde und fast unmerkliche Weise zum Stillestehen und Athemschöpfen genöthigt wird. Erinnern wir uns nun das vorhergesagte, dass diese Gedanken meistentheils Bilder sind, d. h. vom Standpunkte der Sprache ausgesehen viel complicirtere Formen als diejenigen in welchen wir gewohnt sind unsre Gedanken mitzutheilen, dass sich Bild an Bild schlängelt und rasch eine unabsehbare Kette darstellt, ist es dann noch eine Frage ob der Dichter sich kann zurückhalten lassen von syntaktischen Regeln, von einer soldaten-

mässigen Ordnung der Wörter, auch und besonders von vielen bildlosen und überflüssigen Zwischengliedern wie Präpositionen, Conjunctionen, adverbialen Ausdrücken und solchen; oder muss es uns nicht sofort einleuchten dass die kurzen Verbindungen der Wörter und Sätze von ihm geliebt werden und er gern über grammatikalische Hindernisse dabei hinweggeht, auch den Satz kurz abbricht sobald er deutlich genug geworden um zu einem neuen überzugehen, wie er solches in der Ellipse thut? Mich dünkt, es wird wohl keines näheren Nachweises bedürfen.

Sehen wir jetzt wie weit Shakespeare's Liebe zur Anschaulichkeit und zu Bildern geht. Sie geht unläugbar so weit dass er solche Gedanken, welche jetzt die phantasiereichsten Dichter auf keine andere Weise als durch abstrakte Ausdrücke auszusprechen vermöchte, in concrete, d. h. die Phantasie erregende Formen kleidet. Shakespeare liebt das sehr und manchmal thut er es auf eine Weise, die für uns nicht mehr deutlich ist. Wir müssen daran erinnern wie in jener Übergangszeit der englischen Sprache, wo sie sich noch zu gestalten hatte, weniger eigentlich abstrakte Wörter bestanden als später; viele welche wir jetzt lesend oder hörend nur mit einem erblichenen Begriffe zu verbinden wissen, welche psychologisch gesprochen uns nur eine Wortvorstellung erregen, erregten damals noch ein Bild.

Unter den lateinischen Wörtern sind einige welche am besten dadurch zu erklären sind dass man ihrer Bedeutung in der lateinischen Sprache nachforscht, und sie buchstäblich übersetzt, wie *extravagant, erring, to apprehend, to comprehend*, etc. Diese Zurückführung auf das lateinische können wir bei weitem nicht mit allen solchen Wörtern vornehmen. Der Sinn der meisten ist für uns nur zu ermitteln, indem wir die Stellen wo sie vorkommen mit einander vergleichen und so bei Vermuthung schliessen was das Wort hier oder da vorzustellen habe. [1]) Solche Wörter wie

---

[1]) Anmerkung. — Am schwierigsten sind für uns solche Stellen, wo die Wörter sittliche oder intellectuelle Fähigkeiten und Geistesanlagen bezeichnen. So ist folgende Stelle in *All's well that ends well* schwer verständlich. — Lafeu. *Was this gentlewoman the daughter of Gerard de Narbon?* Countess. *His sole child, mylord; and bequeathed to my overlooking. I have those hopes of her good that her education promises: her* dispositions *she inherits, which makes fair gifts fairer; for where an* unclean mind *carries* virtuous qualities,

effect, instance, service, quality u. a. waren den damaligen Engländern gewiss viel deutlicher und bestimmter als uns, denn Shakespeare wendet sie sehr viel an und es lässt sich daraus schliessen dass das Publikum, da es sie im raschen Dialog vernahm, auch sofort wusste was damit gemeint war. Wollten wir das bezweifeln, so hätten wir es dafür zu halten dass Shakespeare damals schon nicht recht verständlich war, und das ist zu unwahrscheinlich in Anbetracht der Ansprüche welche das Publikum, das gewiss nicht ins Theater ging um sich über eine grammatikalische Frage den Kopf zu zerbrechen, dem Dichter stellte. Nun ist es Shakespeare's Gewohnheit diese lateinischen Wörter — wir lassen unentschieden ob wir sie nach den damaligen Begriffen für abstrakt oder für concret zu halten haben — sehr oft, ja in den meisten Fällen mit andern Wörtern englischen Ursprungs zu verbinden, wodurch ihr Sinn leichter zu fassen wird, oder auch sie als Subjekt oder Objekt eines bildlichen Ausdrucks zu nehmen und somit sie zu dem Rang eines concreten Wesens zu erheben. Z. b. *The* quality *of mercy is not strained.* Mer. of V. IV. 1. *My heart is subdued even to the very* quality *of mylord.* Oth. I. 3. *Lest with this piteous* action *you convert my stern* effects. Haml. III. 4. *I shall the* effect *of this good lesson keep.* Ibid. I. 3. *Distilled almost to jelly with the* act *of fear.* Ibid. I. 2. *Give thy thoughts no tongue, nor any unproportioned thought his* act. Ibid. I. 3. *Thou hast no* figures *nor no fantasies which busy care draws in the brains of men.* J. C. II. 1. Solchermassen haben diese Wörter auch für uns, welche die englische Sprache des XVI Jahrhunderts wie eine fremde erlernen müssen, nicht allen Sinn verloren, wenn wir nur Shakespeare's Gedankengang mit unsrer Phantasie verfolgen. Es ist beinahe ein durchgängiger Regel dass er immer sucht das abstrakte umzuwandeln ins concrete — oder genauer gesagt dass das abstrakte nicht für

---

there commendations go with pity — they are virtues and traitors too: in her they are the better for their simpleness; she derives her honesty, *and* achieves her goodness. — Die ganze Sache läuft darauf hinaus, dass Helena's Vater ein wackerer, rechtschaffener Mann war und sie, die Tochter, durch ihr sittsames Betragen sich dieser Abkunft würdig zeigt Nur macht uns die Terminologie in der philosophischen Sprache des XVI Jahrhunderts den einfachen Inhalt etwas dunkel. Dazu kommt dann noch die anakoluthische Satzwendung gegen den Schluss.

ihn da war; er sah es immer in concreter Form und bildete es dergestalt ab. [1]) Besonders die Zeitwörter und die Eigenschaftswörter führen uns fortwährend Bilder zu, und in Folge dieses Bestrebens erhält der Gedanke eine Breite und einen Umfang die nach unsren Begriffen weitläufig sind. Manchmal gebärdet sich der Shakespear'sche Gedanke wie ein König, der mit dem schweren, in grossen Falten herabhängenden Königsmantel umhangen nur gemessenen Schritts, stolz und voller Würde dahinschreitet, während wir in unsrem bürgerlichen Kleide auf anspruchslose Weise rascher vom Fleck kommen. Wenn Shakespeare sagt, dressed *him with our love; to* undergo *ample grace and honour;* drowsy *and neglected act, purpose grave and* wrinkled, u s. f. so ist in diesen Fällen der Gedanke in Bilder gehüllt, und wir nach unsren Sitten und unsrer Denkweise würden einer schlichteren Manier den Vorzug geben. So finden sich Sätze welche ein Bild enthalten mit abstrakten Termen als Subjekt und Objekt, wie: *since I am put to know that your own science Exceeds, in that, the lists of all advice My strength can give you,* Meas. f. m. I. 1, d. h. deine Wissenschaft übersteigt darin die Schranken aller Rathgebung, welche meine Kraft dir zu ertheilen vermöchte. *It concerns me to look into the bottom of my place.* Ibid. I. 1. *There is a vice that most I do abhor, And most desire should meet the blow of justice.* Ibid. II. 2. Hier würden wir auf englisch sagen, im ersten Fall *it concerns me to know exactly my place;* im zweiten *and most desire should be punished.* Diese sind einfache Beispiele. Es würde mir nicht schwer fallen eine Reihe anzuführen, wo der Sinn durch das Bestreben concret zu sein sehr dunkel wird. Z. b. Dem. *Is Caesar with Antony priz'd so slight?* Phil. *Sir, sometimes, when he is not Antony,* He comes too short of that great property which still should go with Antony. Ant. a. Cl. I. 1. Der kurze Sinn ist wohl dieser;

---

[1]) Anm. — Die Figur Abstractum pro concreto, welche wir in der Grammatik haben kennen gelernt, S. 49, scheint mit dieser Regel in Widerspruch zu sein. Dies ist aber nur Schein. Wirklich ist die kurze Bezeichnung admiration oder cruelty prägnanter und lebhafter als die Umschreibung *the admired person* od. *the cruel maiden.* Der Begriff wird personificirt, verliert sich in die Person, welche ihn vergegenwärtigt und leibhaft vorstellt, und somit ist, ungeachtet der Umwandlung ins Abstrakte, doch der allgemeinen Regel genug gethan.

Antonius beträgt sicht nicht immer so wie einem Antonius geziemt. *Gentle Octavia*, Let your best love draw to that point, which seeks best to preserve it, Ibid. III. 4, das bedeutet: wende deine Liebe nach der Seite wo sie am meisten geschätzt wird. Auf dieses selbe Bestreben des grossen Dichters muss man einen gewissen Gebrauch von überflüssigen Wörtern zurückführen. Z. B. *An she agree, within her* scope *of* choice *lies my content and fair-according voice.* Rom. a. Jul. I. 2; das abstrakte scope, Raum, wird hier bildlich genommen und verbunden mit choice, das schon für sich zur Bezeichnung des Gedankens genügte. *For therein should we read the very* bottom *and the* soul *of hope, the very* list, *the very utmost* bound *of all our fortune.* 1 H. IV. IV. 1. Eine ganze Menge von Abstractionen! und alle durch das Zeitw. to read bildlich dargestellt. *Look, prithee, Charmian, How this Herculean Roman does become* the carriage of his chafe. Ant. a. Cl. I. 4, d. h. wie gut ihm sein Zorn steht. Carriage, eher concret als abstract zu verstehen, mit dem abstrakten chafe zusammen, macht wieder ein Bild.

Die nachdrückliche Betonung einer Sache, welche von der Bühne herab auf den Zuhörer ihre Wirkung nicht verfehlen dürfte, damit die Aufmerksamkeit des nicht immer scharf Zulauschenden wieder erregt wurde — daran lag Shakespeare wohl kaum weniger als an der Anschaulichkeit. Seine häufige Anwendung von Tautologien, Parallelismen, Hendiadys, Schultermen für den Gebrauch von mehreren synonymischen Wörtern, wo eins genügt hätte, ist darnach zu verstehen. Besonders die Stücke aus dem Anfang der Blüthezeit, Maass für Maass, Alles gut Ende gut, Hamlet, sind an solchen Verdoppelungen und Verstärkungen des Ausdrucks sehr reich. Späterhin kommen sie seltener vor. Die Hendiadys ist von den andern genannten zu unterscheiden. In dieser Stylfigur werden zwei Wörter coordinirt und durch die Conjunction und vereinigt, obgleich das eine Wort logisch dem andern untergeordnet ist. Z. b. *by law and heraldry,* Haml. I. 1, = *by law* of *h.; this milky gentleness and course of yours*, Lear I. 4, = *this m.* gentle *course of y.* Das Verständniss des Sinnes wird auch wohl dadurch erschwert wie in der Stelle All's w. e. w. II. 5: *you must not marvel, Helen, at my course, which holds not*

colour with the time, nor does the ministration and required office on my particular, d. h. du musst dich nicht wundern ob meines Verfahrens, das der Zeit nicht angemessen ist, noch selbst [hendiadys von nor does minister the r. o. etc.] die verschuldete Pflicht, welche von mir abhängt, leistet. In den spätern Werken liebt Shakespeare mehr die Kürze des Ausdrucks und vermeidet meistens tautologische Umwege.

Auch die Wiederholung derselben Sache unter verschiedenen Wörtern oder desselben Wortes ist Shakespeare sehr eigen. Wir verweisen auf die Wiederholung desselben Begriffs in einer Reihe von Synonymen, wie z. b. in der Rede des Ulysses, Troil. a. Cr. I. 3, in welchem oratorischen Kunststücke erst der Begriff der Autorität in alle seine Nebenbedeutungen zertheilt wird, sodann die Folgen aus einem Mangel an Autorität fortfliessend auf dieselbe wiederholende Weise lebhaft dargestellt werden. Andere Wiederholungen sind die von Bildern oder Gefühlsausdrücken, wie was das erste betrifft: die bekannten schönen Bilder des Schlafs in Macb. II. 1, und für das zweite: Othello's Abschied vom Krieg: *O, now, for ever farewell the tranquil mind!* etc. Oth. III. 3. In diesen beiden schönen Stellen bezweckt die Wiederholung eine solche Verstärkung des Gedankens, dass er mit hinreissender Gewalt ins Herz des Zuschauers eindringt. Andere Wiederholungen sind die von besondern Redetheilen wie in Richards Monolog im Zelt nach der Erscheinung der Geister, das Wort *myself* (R. III, V. 3) das hier einen ahnungsvollen Klang hat, der uns schauern macht wie die Feuerschrift an der Wand von Belsazars Festsaal.

Es ist schwer zu sagen, welche Eigenschaft des Shakespear'schen Styls die dominirende ist. Doch glauben wir, dass die Anschaulichkeit für ihn die absolute Lebensbedingung des Styls gewesen sei, der jede andere Schönheit sich unterzuordnen hatte. Daneben aber erreicht er, überall wo es mit der Anschaulichkeit zu vereinigen ist, oder diese davon gefördert wird, eine Kürze des Ausdrucks in welcher es Tollheit heissen müsste ihm nachstreben zu wollen. Auch hier leistete ihm seine Sprache jede Hülfe und Bequemlichkeit. Der Leser hat in unsrem Compendium der grammatikalischen Regeln die nöthige Anweisung sich die kurzen Ausdrücke Shakespeare's zu erklären, und die Berechtigung in jedem

Fall nachzusuchen. Wir brauchen also die auf Kürze sich beziehenden Sprachfreiheiten nicht weiter anzuführen, und wir werden uns darauf beschränken ein Paar Beispiele der überraschenden blitzartigen Kürze der Shakespear'schen Gedanken zu nennen.

Schon früher haben wir in Lear angeführt, *Proper deformity*, die sittliche Verdorbenheit mit glänzendem Äussern. Lear IV. 2. In dieser Tragödie finden sich verschiedene solcher Blitze des leidenschaftlichen Denkens, wie das unmittelbar folgende *Thou changed and self-covered thing,* wie der Herzog von Albany zornig seine Frau nennt. *Changed* und *self-covered* sind zwar Tautologien, aber die Verbindung mit *thing* ohne weiteres bezeugt die Kürze. Dasselbe lässt sich mit Recht behaupten von Lears irrsinnigen Reden, wo immer der Gedanke vom nächstfolgenden gleichsam fortgestossen und auf die Seite gedrückt wird dergestalt dass ihm kaum Zeit gegönnt wird sich gehörig zu entfalten, und doch dringt jeder mit schneidender Schärfe ins Gefühl. *Ay and no too was no good divinity* — ist eines dieser kurzen Worte. Auch Edgars krausverwirrtes Gerede in der Hüttenscene enthält viel ähnliches. Andere Beispiele sind Ant. a. Cl. I. 5, *my salad days*, die Zeit wo ich noch grün und unerfahren war, sagt Cleopatra; *your considerate stone*, ibid. II. 2, antwortet Enobarbus auf die Bitte des Antonius zu schweigen, also: ich schweige ehrfurchtsvoll und bin stumm wie ein Stein. *Antony will use his affection where it is: he married but his* occasion *here.* Ant. a. Cl. II. 7. Occasion ist die vernachlässigte Octavia welche Antonius nur aus politischen Überwägungen geheirathet hat. *And* expectation fainted *longing for what it had not.* Octavianus bemerkt im Zorn über die Rückkehr seiner Schwester, dass sie unter grossem Zudrange des Volkes in Rom einziehen sollte, und die Bürger sollten in spannender Erwartung des nahenden Einzuges flau vor Hunger sein, was Shakespeare sehr kurz mit *Expectation fainted* zu verstehen giebt. In Maass für Maass kommen diese kurzen Sätze vor, *my false outweighs your true* (II. 4), meine Lüge ist einflussreicher als deine Wahrheit; *yet reason dares her no* (IV. 4), no elliptisch für not to do it, nämlich Angelo's Verbrechen zu proclamiren, der Sinn ist: ihre Vernunft wird sie davon zurückhalten es zu thun. In Ende gut alles gut wird gesprochen von jungen Leuten welche nur Ver-

stand besitzen um neue Moden zu erfinden, *whose judgments are mere fathers of their garments.* All's w. e. w. I. 2. Aber es ist jetzt wohl genug von Shakespeare's Kürze gehandelt.

Wir sehen also dass Kürze und Breite wetteifern welche von beiden die Anschaulichkeit am meisten fördern kann. Und so erklärt sich einigermassen — wenn er überhaupt erklärlich ist — der ewige Wechsel in Shakespeare's Styl, der uns fast wie ein Proteus erscheint welchen unter der wahren Gestalt zu ergreifen und festzuhalten so oft mislingt. Überall wo Nachdrücklichkeit und Betonung geboten oder wünschenswerth sind, lässt sich eine Breite bemerken welche sich in Wiederholungen oder Tautologien, oft auch in grossen Schilderungen von Bildern, offenbart; aber auch an mancher Stelle wo wir, Menschen des XIX^ten^, die Natürlichkeit nur recht verstehenden Jahrhunderts, eine einfache Kürze gewünscht hätten, liebt Shakespeare es ein Paar überflüssig scheinende Wörter herbeizuschleppen, und uns die Sache mittels eines Umschweifs mitzutheilen. Auf der anderen Seite liefert er wieder die glänzendsten Beweise, dass da wo er es für nöthig hält sich kurz zu fassen er uns seine Gedanken mitzutheilen versteht in einer Form, die wir wie eine Zifferschrift für geheime Depeschen enträthseln müssen. So stellen sich uns die wunderbaren Metamorphosen dieses Proteus des Styls dar.

Wir sind zum Schluss unsrer sprachlichen und stylistischen Erörterungen genaht. Wie haben wir nun die früher aufgeworfene Frage, wie sich die Eigenschaften des Styls zu denjenigen der Sprache verhalten, zu beantworten? Shakespeare's Styl ist ein ewig wechselnder, eine Erscheinung von einer Beweglichkeit wie das Meer; nur einzelne immer rückkehrende Hauptzüge — Anschaulichkeit, Kürze mit Breite abwechselnd, Betonung — lassen sich erkennen und festhalten. Über diese geht ein ewiger Wellenschlag, manchmal ein sanft kräuselnder, aber bisweilen auch ein hohes, stolzes Thürmen der Wogen, welche alles grundfeste mit sich hinreissen, jedes Hemmniss verspotten und nur einem Gesetz zu gehorchen scheinen, dem Willen und der Weisheit des Schöpfers. Ein Bild von unbändiger Freiheit bietet sich uns dar. Diese selbe Freiheit ist uns aber schon in den sprachlichen Elementen entgegen getreten. Es lässt sich also auf die ge-

stellte Frage keine andere Antwort ertheilen als diese: Ein Styl von diesem Wesen, welcher einzig und allein dem Willen seines Schöpfers gehorcht und in seinen Händen ein Werkzeug zu höhern Zwecken wird, muss schon in seinen Elementen, d. h. in der Sprache vollständig frei von andern Banden sein. Auf jede andere Weise ist es eine Unmöglichkeit.

ZWEITES CAPITEL.

Des Dichters Zeit und Welt.

I.

Wenn wir das Wort englische Sprache als Gesammtnamen betrachten ohne die unsichern Abtrennungen von Anglosächsisch, Alt-englisch, Mittel-englisch u. s. w. genau zu berücksichtigen, so bieten sich uns in dieser Sprache zwei Perioden dar, welche sich durch einen beinahe überwältigenden Einfluss von fremden Sprachen, welchen das ursprüngliche nationale Idiom erlitt, bemerklich machen. Ausländische Elemente drangen sich hinein und eroberten sich einen Platz ohne dass die Macht der Nationalität sich dieser Invasion erwehren konnte.

Die zwei Perioden sind die Eroberung der Normandier unter Wilhelm dem Eroberer (1066), und die Zeit von Königin Elisabeth, wo die Renaissance und Italien den englischen Geist beherrschten. Nun unterliegt es keinem Zweifel dass der allgemeine Zustand und das Verhältniss der fremden Sprachen zu der angeborenen in der ersten Periode ganz anders gestaltet waren als in der zweiten. Denn, in Folge der Eroberung von Wilhelm dem Normannen gericht das englische Wesen während einer Zeitdauer von ungefähr zwei Jahrhunderten in Unterjochung.

Das nationale Sächsisch ward zurückgedrungen von der französischen Sprache der Überherrscher und musste eine Zufluchtsstätte unter den Bauern und einigen der alten treugebliebenen Adelsgeschlechter suchen, wo es von der höfischen Bildung abgeschlossen und verachtet sein Dasein fortsetzte [1]). Faktisch bestanden also

[1]) Anm. — Der Normandische Edele hegte eine so tiefe Verachtung gegen die bäurische Sprache und in seinen Augen gemeinen Sitten der Sachsen, dass er seine Kinder in der Regel nach Frankreich schickte, um da höfisch erzogen zu werden und rein sprechen zu lernen.

zwei Sprachen neben einander, die gefeierte der mächtigen Herren und die andere, welche wie Aschenputtel schmutzig am niedrigen Herde sass.

Später muss sich aber das schroffe Verhältniss des Anfangs bedeutend gemildert haben, und auf die natürlichste Weise. Die beiden Racen konnten nicht feindlich gesinnt und getrennt neben einander fortleben, dazu waren sie von Haus aus zu sehr verwandt, denn die Normandier leiteten, trotz ihrer Neigung zu den ritterlichen französischen Sitten und ihrer Verachtung gegen den dummen sächsischen Bauern, doch ihren Ursprung vom hohen Norden ab so gut wie die Angelsachsen; in beider Adern strömte das Vikingerblut, in beider Herzen glühte dieselbe Liebe zur Freiheit und Eigenwürde und beide Stämme zeigen dieselbe Wehrhaftigkeit, welche alle Nachkommen der Edda kennzeichnet.

Nachdem die ersten Geschlechter, welche die bange Zeit während und kurz nach der Eroberung erlebt, ihre Früchte genossen oder unter ihren bösen Folgen gelitten, ausgestorben waren, mag wohl ein viel versöhnender Geist die beiden Gegensätze allmählich zu einander geführt haben. Wie viel Zeit es benöthigt habe um diese feindliche Gesinnung in eine nachbarliche und endlich in eine brüderliche umzuwandeln, ob zwei Jahrhunderte, ob kürzer oder länger, muss dahingestellt bleiben. Wer erinnert sich nicht W. Scott's anschauliche Schilderung dieses Zustands in *Ivanhoe?* Der Roman fällt unter die Regierung des Richard Löwenherz, 1189—1199, also anderthalb Jahrhunderte nach der Eroberung. Wenn der grosse Schottische Romandichter unser Gewährsmann in dieser Frage sein soll, so müssen wir es dafür halten dass zu dieser Zeit die Annäherung und Zerschmelzung, wenn sie schon Fortschritte gemacht, doch noch leicht von Ausbrüchen des nationalen Haders verstört wurden. In den bezüglichen Büchern liest man gewöhnlich, dass unter der Regierung von Eduard III (1327—1377) die englische Sprache den endgültigen Sieg über die französische gewann, indem sie als officielle Staatssprache — anfänglich noch neben der französischen — anerkannt wurde; von da an mussten alle Gerichts- und gesetzliche Handlungen im englischen stattfinden, und solches geschah aus dem Grunde, weil die französische Sprache zu unbekannt geworden war. Die Gesetze und die Parlementsverordnungen scheinen aber noch später französisch abgefasst geworden

zu sein [1]). Was schliessen wir nun daraus? Dass eine sichtbare Abtrennung des Normandischen und Sächsischen Wesens zu der Zeit muss aufgehört haben, und dass das erste sich in das zweite allmählich muss aufgelöst oder wenigstens viel seines ursprünglichen Charakters verloren und sich in bedeutendem Masse der sächsischen Natur muss angepasst haben. Denn die Thatsache, dass die einst zurückgedrungene und verachtete englische Sprache so sehr Terrain gewonnen und neben der herrschenden der Eroberer allmählich eine feste Stelle erobert und jetzt nahe dran war diese aus dem Lande zu vertreiben, diese unläugbare Thatsache lässt sich schwerlich anders deuten.

Was nun die derzeitige Litteratur anbelangt, die wenigen Erzeugnisse welche die ältere englische Litteratur vor CHAUCER aufweist, scheinen theils in dem sächsischen Idiom, theils in der französischen Sprache verfasst zu sein.

WARTON [2]) spricht es als seine Meinung aus, dass das französische vielfach bevorzugt wurde weniger aus vornehmer Geringschätzung des Landesidioms als wegen der grossen Rohheit und Ungeschliffenheit desselben, welche Mängel die feineren in den gelehrten Ideen erzogenen Geister von seinem Gebrauch abschreckten.

Als die frühesten Erzeugnisse eines dialektischen englisch nennt dieser Litterarhistoriker Heiligenlegenden, metrische Romanzen nach französischen Vorbildern, ein altes Gedicht von ROBERT VON GLOUCESTER (1280), die sagenhafte englische Geschichte von Brutus bis auf EDUARD I behandelnd, eine Bearbeitung der bekannten Chronik von MONMOUTH und ungefähr fünfzig Jahre später, kurz vor Chaucer's Auftreten, zwei satirische Gedichte, *the Vision of Pierce Plowman* und *Pierce the Plowman's Crede*. Damit sind wir bereits zu Chaucers Zeit (1328—1401) herangenaht. GEOFFREY CHAUCER's Name ist von dieser frühzeitigen Renaissance der englischen Sprache unabtrennbar, ja diese offenbart sich erst in ihm. Die Canterbury Tales sind das Denkmal des Wiederaufblühens eines fast verschollenen Idioms und zugleich seiner Erhebung zu dem Rang einer Sprache. — But Chaucer manifestly first taught his countrymen to write

---

[1]) Hallam, Litterary History, vol I, p. 50.
[2]) History of the english Poetry.

english, — bemerkt Warton mit Recht. Chaucer muss das grosse Verdienst zugesprochen worden, dass er in höchst löblicher Weise es verstand die Vortheile welche die höhere Bildung der französischen Sprache und des französischen Wesens England angebracht hatten zu erhalten, und durch seine Reisen und nahe Bekanntschaft mit der italienischen, der provenzalischen und nord-französischen Litteratur noch bedeutend zu vermehren, während er zu gleicher Zeit seine Muttersprache aus ihrem Zustande der bäurischen Rohheit erlöste und zu einer höheren Culturstufe beförderte, welche sie ohne ihn nicht erreicht hätte. Chaucer war der Erzieher der englischen Sprache durch seine Bearbeitungen und Übertragungen aus Boccaccio, den Roman de la Rose und andern Werken; und er hat seinen Zögling, als er ihn genug abgehobelt und ihm das ungeschliffene Wesen abgestreift hatte, mit der Sprache des französischen Ritterthums eine glückliche Ehe schliessen lassen, welche für die weitere Entwicklung der englischen Sprache und Litteratur Segen getragen hat.

Wir müssen es jetzt der Litteraturgeschichte überlassen uns den weiteren Verlauf dieses Entwicklungsprocesses unter Chaucers Nachfolgern, GOWER, LYDGATE, u. a. vor die Augen zu führen, wir wenden uns jetzt zu der zweiten Periode, in welcher eine Umwälzung der englischen Sprache stattfand, zum XVI Jahrhundert. Die zweite Periode zeichnet sich, wie bereits bemerkt, durch einen ganz verschiedenen Charakter aus. Unter der normannischen Invasion wurde alles einheimische in eiserne Bande geschlagen, kam sogar in die Gefahr abzusterben. Nun kehrt sich das Verhältniss um, der nationale Geist behält als der mächtigere seinen Sitz, empfängt aber den fremden als seinen Gast mit geöffneten Armen, ja bereitet ihm Wohnort und dauernde Ansiedlung. Aber der Gast nimmt bald einen so breiten Raum ein, dass er nach vieler Meinung im Begriff ist den Hausherrn aus seiner eigenen Wohnung zu vertreiben oder ihn wenigstens der Benutzung des nothwendigen zu berauben. Ehe wir aber diesen Gegenstand weiter verfolgen, müssen wir unsren Blick wenden auf eine andere Erscheinung, eine von einer solchen wichtigen Umgestaltungskraft und bis in die entferntesten Winkel hineindringendem Einfluss, wie sie nur selten in der Geschichte auftritt. Wir meinen die Renaissance.

II.

In England hat sich der nachhaltige Einfluss dieser grossen Geistesbewegung später geltend gemacht als in Deutschland oder Frankreich. In diesen Ländern war bereits in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts das eifrige Studium der grossen Klassiker des Alterthums und die Begeisterung für diese erstandene Welt an den Universitäten und gelehrten Schulen durchgedrungen. Der Geist des Humanismus, obschon er nicht von langer Dauer war, hatte sich schon um die achtziger und neunziger Jahre dieses Jahrhunderts in Deutschland stark verbreitet. Eine grosse Zahl neuer Universitäten [1]) war nachgerade aufgerichtet worden, Bibliotheken gegründet — die erste öffentliche in Ulm im Jahre 1450 — und Schulen zur Vorbereitung der klassischen Studien gestiftet; auch gelehrte Gesellschaften entstanden, wie die Reinische von Conrad Celtes in 1491 gegründet, und besonders waren die Druckereien sehr zahlreich, von Deutschland aus verbreiteten sich die Klassikerausgaben über andere Länder. Deutschland war längere Zeit hindurch der Büchermarkt Europa's. Die Rheinlanden und das Elsass, in den Städten Köln, Heidelberg, Strassburg, Basel, und Süd-Deutschland, in Tübingen und Ingolstadt, und vornehmlich in den Reichsstädten Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Ulm, diese waren die Brennpunkte der neuen Gelehrsamheit, da wirkten Männer wie Reuchlin, Dalberg, Conr. Celtes, Willibald Pirkheimer u. a., und verbreiteten weithin den Glanz ihrer vielumfassenden Thätigkeit. Auch die exacten Wissenschaften, oder was man nach damaligem Standpunkte so nennen darf, wurden kräftig gefördert; Regiomontanus und Peuerbach legten die Gründe der zukünftigen astronomischen und geographischen Wissenschaften und bahnten den Entdeckungen eines Copernikus und Keppler den Weg. Und unter allen den Gestaltungen dieses wieder auferweckten Lebens nahm die Kunst wohl die schönste und hehrste Stelle ein. Wenn wir den Schilderungen, welche Joh. Janssen im ersten Bande seiner

---

[1]) Anm. - Heidelberg 1386, Köln 1388, Erfurt 1392, Würzburg 1406, Leipzig 1409, Greifswald 1456, Freiburg im Breisgau und Basel 1460, Ingolstadt 1472, Trier 1473, Tübingen und Mainz 1477, Wittenberg 1502, Frankfurt a/d Oder 1506.

Geschichte des deutschen Volkes von dieser Zeit entwirft, einen unbedingten Glauben zutragen sollen, und des Verfassers offene Darlegung alles gesammelten Quellenmaterials verpflichtet uns wohl dazu, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die allgemeine Cultur und Wohlhabenheit damals einen sehr hohen Stand erreicht hatten, gegen welchen die nachherigen Zustände im Reformationszeitalter auf recht betrübende Weise abstechen.

Der Wohlstand war sehr hoch gestiegen und umfasste nicht nur die reichen Geschlechter der städtischen Patrizier, welche bekanntlich einen Staat führten, den mancher Fürst ihnen beneiden mochte, sondern auch den bescheidenen Bürger und selbst den Bauern. Handel und Gewerbe blühten, es wurde viel Geld verdient und man genoss des Erworbenen in reichlichem Masse. Die Kunst der Durer, Vischer, Adam Krafft u. a. trug dazu bei das gesellige Leben zu verschönern und zu durchgeistigen. Vorzüglich solche Zweige welche der Kunstindustrie angehören oder ihr nahe anverwandt sind, die Glasmalerei, die Holzschnittkunst, die Goldschmiedkunst und Metallarbeit, die Verfertigung schön geschnitzter Möbel- und Hausgeräthe, diese haben, wie Jeder weiss, damals sich in Deutschland zu einer Höhe erhoben, welche der vielbewunderten der Italiener vollständig gleich kam.

In Frankreich bietet sich dieselbe Erscheinung eines auferstandenen Geistes und eines kräftigen Hinstrebens nach neuen Ideen, obgleich in beschränkterem Masse, unsren Augen dar. Wir müssen hier Paris als den Herd dieser humanistischen Thätigkeit ansehen. Im Gegensatz zu Deutschland, wo das neue Leben sich über ganze Länder verbreitet und in verschiedenen Städten wie eben so viele flammende Gestirne leuchtete, war in Frankreich nur ein centrales Gestirn von hellem Glanze, aber auch nur eins, die Hauptstadt. Dieselben Bestrebungen und Bemühungen wie in Deutschland treten uns an der Pariser Universität entgegen. Die Ausgaben der klassischen Autoren, von den gelehrtesten Autoritäten auf diesem Gebiete besorgt, folgten die eine bald der andern, man verfasste lateinische und griechische Grammatiken, Wörterbücher u. s. w. zum Nutzen der vielen nach Paris hinziehenden Schüler. Dass aber der klassische Geist über die gelehrten Kreise

weit hinausgekommen ist, davon ist keine genügende Andeutung zu finden, und ist somit sehr zu bezweifeln.

In beiden Ländern, und in Frankreich zumeist, haben wir keinen sichern Grund anzunehmen dass die Begeisterung für das Alterthum aus den hie und da zerstreuten gelehrten Kreisen, wo diese Studien mit Eifer gepflegt wurden, hinaus auch andere abseits stehende, dem gelehrten Wesen fremde Theile der Nation angesteckt habe; am allerwenigsten finden sich Spuren vor dass die Classicität wie die nothwendige Grundlage der echten Bildung betrachtet wurde — wie wir später sehen werden dass dieses in England der Fall war — und demzufolge den Formen des geselligen Lebens ihr Gepräge aufgedruckt habe.

Der Genius des Humanismus und der Renaissance hat in Deutschland und Frankreich eigentlich nur in der Kunst den nachkommenden Geschlechtern eine grosse, werthvolle Hinterlassenschaft überliefert; das nationale Wesen mit frischer Kraft zu durchdringen und ihre Wiedergeburt durch eine junge und kräftige Litteratur bezeugen zu lassen, das hat er nicht vermocht. Und aus sehr begreiflichen Gründen; es sind andere Einflüsse dazwischengetreten, welche ihn daran verhindert haben die in den Boden gelegten Keime zur Blüthe gedeihen zu lassen.

Ein Band zwischen dem Humanismus und dem Volke ist in Deutschland erst durch die kirchliche Reformation, durch das Auftreten Luthers und seiner Anhänger und seine unmittelbare Anschliessung an den Volksgeist und die nationalen Bedürfnisse geknüpft worden; von da an haben die neuen Ideen, welche ihren Ursprung von der Renaissance herleiteten, angefangen auf die Nation zu wirken. Aber der eigentliche Humanismus, der sich in die Gedanken einer längst verstorbenen Welt und höchstens noch in theoretische Anschauungen in Bezug auf die Gegenwart zu vertiefen liebte, wurde bald auf den Hintergrund gedrängt und musste verkümmern. Er wurde rasch überflügelt von einem mit gewaltiger Kraft um sich hin greifenden und jede Geistesthätigkeit völlig in Besitz nehmenden praktischen Bestreben, welches aus dem Willen die gesellschaftlichen Übel abzustellen, und das religiöse Leben zu säubern von dem vielen Schmutz der sich Jahrhunderte lang angesammelt hatte, hervorging. So erlosch bald nachdem ganz Deutsch-

land angefangen hatte sich an der Reformationsfrage, für oder wider, zu betheiligen die einst so leuchtende Fackel des Humanismus.

In Frankreich ist der Gang ein ähnlicher gewesen. Unter den ersten Königen Franz I und Heinrich II zog die Pariser Universität wie gesagt Alles zu sich was sich da an dem Feuer der Wissenschaft erwärmen mochte. Auch die Philosophie, die Platonische welche aus Italien herübergewandert, fand eine bereitwillige Aufnahme und Petrus Ramus versuchte die Aristotelische Scholastik von dem Postamente worauf sie im Mittelalter so fest gestanden hatte, herabzustürzen. Auf dem Gebiete der Kunst ging der kunstliebende König mit seinem löblichen Beispiele vor, er gab den Künstlern unaufhörlich Beschäftigung, lockte Leonardo da Vinci und Benvenuto Cellini zu sich, liess von einheimischen Künstlern Jean Goujon, Phil. Delorme, Pierre Escot zahlreiche Bauten ausführen, Paläste wie der Louvre und Fontainebleau, Schlösser wie das Schloss Chambord u. a. und verwandte viel Geld auf den Ankauf von Bildern, Gemälden, Goldarbeiten u. s. w. Kurz Franz I gab sich alle Mühe den grossen italienischen Fürsten und Päbsten im Maecenatenthum nicht im geringsten nachzustehen.

Unter seinem Sohne Heinrich II setzte sich diese besonders der Kunst sehr gunstige Richtung fort. Nach seinem Tode aber, unter dem kurzlebenden unmündigen Franz II und seinen schandeüberdeckten Brüdern Karl IX und Heinrich III, welche beiden von ihrer Mutter Katharina de' Medici beherrscht wurden und ihre Puppen waren, ging bald der Humanismus, der gelehrte wie der künstlerische Theil, einem raschen Verfall entgegen. Die schrecklichen Religionskriege brachen aus, welche das Land Jahre lang zerrissen und mit Blut getränkt haben. Später kam die Frage der Thronerbfolge, ob Heinrich der Bearner und Protestant oder ein katholisches Glied vom königlichen Hause abstammend, etwa Heinrich von Guise oder nach dessen Ermordung sein Sohn, wenn er sich verheiratheto mit einer Tochter Philips II von Spanien und unter dessen Vormundschaft regieren wollte, die besten Rechte auf den Thron vorweisen konnten. Es bildete sich die Ligue, das ganze Land war in politischen Zweikampf getheilt, die Pariser Bevölkerung strebte einer republikanischen Regierungsform nach, es wur-

den Flugschriften veröffentlicht in welchen die kühnsten, autokratischen oder freisinnigen staatlichen Theorien aufgestellt wurden; und in Folge dieses Zustandes von politischer Zerrissenheit, von algemeinem Hader und Parteihass war die Blüthe der Renaissance schon lange in Koth und Bluth zertreten. Es war die ungünstigste Zeit für Wissenschaft und Poesie, welche es nur geben könnte. Wie war es nun in England hiermit bestellt?

III.

Hier scheint die Begeisterung für das Altherthum nicht sofort den raschen Aufschwung genommen zu haben wie auf dem Continente; doch blieb sie auch nicht ganz zurück. Der Autorität von Warton zufolge, wurde in den ersten zwanzig Jahren des XVI Jahrhunderts schon vieles in dieser Richtung gethan. Das Jesus College zu Cambridge wurde 1498 aufgerichtet, ein ähnliches zu Oxford 1517, in welchen beiden Professoren angestellt wurden um in der griechischen und lateinischen Sprache Unterricht zu ertheilen. Heinrich VIII war ein aufrichtiger Freund der humanistischen Bildung, er beschützte sie manchmal gegen die Angriffe der Geistlichkeit, welche ihr und besonders dem Studium der griechischen Sprache — in England geschah von der Seite dasselbe wie in Deutschland gegen Reuchlin — nicht zugeneigt war. Ob nun dieser junge Sprössling des Humanismus in England bereits zu einem Baum emporgewachsen und seine Wurzel tief in den Boden geschlagen hatte, lässt sich schwer bestimmen.

Es giebt zwar ein Zeugniss des Erasmus, der die Engländer ihrer Gelehrsamkeit wegen übermässig lobt — Erasmus war aber ein sehr gefälliger Mensch der jedem gern etwas angenehmes sagte, daher dieses Zeugniss nicht für zuverlässig zu halten ist. Wenn wir da lesen, dass er mit grosser Freude bemerkt hatte, die englischen Schulknaben fanden ein Vergnügen daran griechische Epigramme zu verfassen, so kann uns das nur als ein unglaubliches Märchen erscheinen, und somit hat Erasmus' Lob allen Werth verloren.

Wie es denn auch gewesen sei, um die zwanziger Jahre hat

sich, allen glaubwürdigen Zeugnissen zufolge, ein Umschwung in dieser raschen Fortentwicklung eingestellt, und dieser wurde von derselben gewaltigen Erscheinung hervorgerufen, welche auch auf dem Continente zerstörend auf die humanistische Blüthe eingewirkt hatte, von den reformatorischen Bestrebungen. Wie auf dem Festlande, wurde die Liebe zu einem freien, bloss zu eigener Bildung getriebenen Studium der Klassiker bald von der Polemik und dem Parteihass getödtet. Doch erlitt, nach Wartons Darstellung der Sache, der Humanismus den härtesten Stoss durch die Aufhebung der Klöster. Denn damit gingen die vielen, zur Erlernung der Grammatik aufgerichteten Schulen, welche an den Klöstern verbunden waren, zu Grunde. Auch hatten die Klosteräbte manchmal junge Leute aus vornehmen Familien unter ihrer Obhut, welche sie in der Humaniora unterrichteten.

In Folge der von Heinrich VIII gewaltthätig eingeführten Verordnungen in kirchlichen Sachen musste diese frühzeitige Blüthe des Wissens bald zerknickt werden. Der litterarische Beruf hörte auf erspriesslich zu sein wie vorher, da er noch von politischen Einflüssen unangefochten und begünstigt war, und die jungen Leute wurden diesem Erwerbe abgeneigt, die Zahl der Studenten in Oxford und Cambridge nahm bedeutend ab. Auch waren die Lehrmittel und öffentlichen Gelegenheiten sich zu belehren noch sehr sparsam und mangelhaft. Öffentliche Bibliotheken gab es noch keine, und auch die privaten waren sehr selten, ausser der königlichen wird nur noch die des Erzbischofs CRANMER genannt. Wir werden uns im allgemeinen die Sache so vorstellen müssen, dass unter Heinrich VIII und seinem Sohne Eduard VI (1547—1553) der humanistische Genius, der auf dem Continente zu einer hohen Blüthe bereits emporgewachsen und für die Cultur Früchte getragen, in England noch sehr zurückgeblieben in seinen jugendlichen Keimen sogar mit Erstickung bedroht wurde.

Wir sollen auch hier nicht vergessen, dass die Periode der letzten Regierungsjahre von Heinrich VIII, und von seinen Nachfolgern Eduard VI und der blutigen Maria (1553—1558) einer freien Entfaltung des humanistischen Geisteslebens nicht beförderlich sein konnte. Die Luft war zu sehr geschwängert mit den Dünsten des Scheiterhaufens und des Ketzerbrandens dass der Freund der Wissen-

schaft darin ruhig athmen könnte, die Furcht vor der Inquisition und dem religiösen Martyrium wirkte lähmend auf den freien Gedanken oder verscheuchte ihn in die stille Studircelle und band ihm die Zunge, denn die wahre Wissenschaft wird von nichts mehr beeinträchtigt als von dem Bewusstsein einer immer drohenden Gefahr bei jeder freien Herauslassung den Häschern einer bigotten Kleresei anheimzufallen. Hätte die Tirannei der Maria länger angehalten, so wäre in England nur noch Raum gewesen für eine jesuitische Gelehrsamkeit, aber nimmermehr für freie Geistesentwicklung. Aber auf Maria folgte bald Elisabeth (1558—1603), und unter der sanftern Hand dieser geliebtesten aller englischen Regenten brach — obwohl sie das Freiheitsmass keineswegs unbeschränkt austheilte — doch eine bessere Zeit an. Elisabeth's Regierung war, trotz den immerwährenden Aufwieglungen von katholischer Seite, der unzähligen Verschwörungen gegen ihr Leben, der Armada und sonstigen Bedrängnisse doch vergleichenderweise eine höchst glückliche, gedeihliche und friedensreiche Zeit. Während in Deutschland die Kleinstaaterei und das Theologengezänk, in Frankreich ein verwüstender, entsittlichender Religionskrieg die Wohlfahrt verkümmerten und alle frische Geistesthätigkeit erstickten, wuchsen beide in England desto höher empor und entfalteten eine geradezu erstaunliche Fruchtbarkeit und prunkvollen Glanz.

Bald ist denn auch das Interesse fur die klassische Litteratur und Philosophie wieder aus dem langen Schlaf erwacht und regte zu einer bisher ungekannten Bethätigung aller Geisteskräfte auf. Das früher hinter dem Latein zurückgestellte Griechisch kam in hohe Ehre. Als Elisabeth in 1564 die Universität Cambridge besuchte, wurde ihr eine Adresse in der griechischen Sprache vorgelesen, welche sie darauf in derselben Sprache beantwortete. Seit dem Jahre 1580 kam das Griechisch sehr in die Mode, es wurde eine feine Sitte Griechisch, sei es auch nur ein Paar Worte im Gespräch, zu citiren, die gelehrte Affectionssucht bemächtigte sich dieser Sprache und trieb mit ihr eine Cultur, die manchmal ans Lächerliche streifte. Elisabeth's gründliche Kenntniss dieser Sprache gab die Mode an in den Hofkreisen. Die Hofdamen befleissigten sich bei ihrer gelehrten Herrin nicht ganz zurückzubleiben, sie studirten Griechisch, vertieften sich in Plato's Dialoge und disputirten darüber.

Von Elisabeth's Thronbesteigung an datirt die Blüthe des englischen Humanismus, denn dieser Geist drang nun durch in die höheren Schichten der Gesellschaft, unter dem Adel und den Hofbeambten, und erfüllte diese mit einer Fülle von neuen Ideen und Kenntnissen, welche zu dem unentbehrlichen geistigen Besitzthum eines wahrhaft gebildeten Mannes gerechnet wurden. Früh in der Jugend fing man an die alten Sprachen zu studiren, auch die Frauen, damit ja keine Zeit verloren gehen möchte mit andern Beschäftigungen und man es nachher zu einer erstaunlichen Tiefe der Gelehrsamkeit bringen möchte. Die Vertrautheit mit den klassischen Schriftstellern, mit der alten Geschichte und Mythologie und die geschickte Anführung solcher Gelehrsamkeit im Gespräch, im Briefwechsel und sonstigem Geschriebenen wurde bald vom feinen Tone erfördert und jedem Gebildeten zur Pflicht gestellt. Man braucht nur Elisabeths Briefe einzusehen um zu gewahren wie alles und jedes vom Klassicismus durchsetzt war, fast in jeder Zeile stösst man auf Anspielungen oder Citaten der alten Litteratur entnommen und im Ausdruck der Gedanken werden der kunstvolle Periodenbau und die eleganten Umstellungen des klassischen Styls immer zum Muster genommen. Und man erwähne nicht etwa dass es bei einem oberflächlichen Firniss blieb. Im Gegentheil, die Gelehrsamkeit einer JOHANNA GREY ist berühmt, und von Königin Elisabeth lässt sich mit Recht behaupten, dass ihre Kenntnisse vielumfassende und sehr tüchtige waren. Sie war eine sehr lobenswerthe Gelehrtin und Übersetzerin, sie schrieb einen Commentar auf Plato, übersetzte aus Isocrates, Euripides, den Hercules Octaeus von Seneca und mehrere Werke. Bereits in ihrer Jugend wurde ihr von ihrem Lehrer ROGER ASCHAM ein höchst ehrvolles Zeugniss über ihren Fleiss, Scharfsinn und die Leichtigkeit mit welcher sie die Schwierigkeiten der alten Sprachen überwand, ausgestellt; und ihr ganzes Leben hindurch hat sie selbst unter den drückendsten Staatssorgen nie unterlassen diese Kenntnisse weiter auszubilden. Was die lebenden Sprachen anlangt, sie sprach fliessend französisch, italienisch, spanisch und holländisch. Eine solche Gelehrtin war nun Elisabeth. Dass aber gelehrte Männer von Beruf wie Sir HENRY SAVILE, CAMDEN, HOOKER, BACON, RALEIGH u. a m. noch viel tiefere und umfassendere Kenntnisse des Alterthums besassen, das

dürfen wir mit Recht daraus entnehmen. Wie allgemein die Beschäftigung mit dem Alterthum war, ersieht man am besten daraus dass Männer wie Marlowe, Greene, Peele u. a. die doch nicht dem gelehrten Stande angehörten, nicht selten in ihren Werken Namen und Thatsachen erwähnen, welche heut zu Tage nur dem tüchtigen Philologen als bekannt vorkommen mögen.

Das bedeutendste Ereigniss in dieser Hinsicht ist ohne Zweifel die vielen Übersetzungen aus den klassischen Autoren welche zwischen 1570 und 1590 das Licht sahen; alle klassische Schriftsteller und eine Menge darunter, die jetzt nur von Schulmännern und Gelehrten gelesen werden, wie DIODORUS SICULUS, POLYBIUS, JOSEPHUS, JUSTINUS u. s. w. wurden in die Muttersprache übertragen. Für die zukünftige Bühne war vom allergrössten Gewicht die Übersetzung von Seneca's Trauerspielen schon in den sechsiger Jahren angefangen [1]) und einiger Stücke von Plautus, Terentius und Euripides, von welchem letzten Dramatiker der Dichter GASCOIGNE die Phoenissae in eine eigene Production umgearbeitet hat mit dem Titel Jocasta.

Welche Bedeutung diesem allem beizumessen sei, dürfte wohl Jedem von selbst in die Augen springen. Es muss eine wahre Leidenschaft und Wissensdrang nach den Ideen und Kenntnissen des Alterthums die ganze Gesellschaft ergriffen haben, wenn es der Mühe lohnen sollte auch solche Autoren, die jetzt nur den Fachgelehrten Interesse einzuflössen vermögen, in einer Übersetzung auch dem ungelehrten Publikum geniessbar zu machen. Nur so lassen sich diese Thatsachen deuten.

Wir erhalten aber die klarste Einsicht, dass der Geist des Alterthums tief ins Leben eingedrungen war, dadurch, indem wir in Erinnerung bringen dass sogar die Formen des geselligen Lebens, die Zerstreuungen und Unterhaltungen der Gebildeten davon abhängig waren. „The books of antiquity being thus familiarised to the great, every thing was tinctured with ancient history and mythology" — bemerkt Warton. — Wenn die Königin einen der grossen Herren in seinem Haus besuchte, erheischte die Mode dass sie beim Eintritt von den Penaten begrüsst und von Mercurius in ihr Zimmer ge-

[1]) Anm. Die erste vollständige Ausgabe von Seneca im englischen erschien 1581.

führt wurde. Machte sie am nächsten Morgen eine Jachtpartie im Park, so trat Diana aus einem Gebüsche hervor und complimentirte sie in einer schönen Rede über ihre jungfräuliche Tugend. War im Park ein Teich vorhanden, so befanden sich auf diesem Personen, welche als Tritonen und Nereiden verkleidet waren, die Pagen der Haushaltung stellten sich als Waldnymphen, die Lakeien als Satyrn und Faunen dar. Beim Festmahl erschienen auf dem Nachtisch künstlich gebildete Torten, welche die Zerstörung Troja's in Zucker und Confect darstellten, und die Pastetenbäcker hatten mythologische Studien zu betreiben, damit ihre Kunststücke dem gelehrten Geschmack Genüge leisten könnten. Der bekannte Besuch, welchen Elisabeth im Jahre 1575 an das Schloss Kenilworth abstattete, liefert die unwidersprechlichsten Belege, mit welcher verfeinten Kunstfertigkeit solche gelehrten Spiele angerichtet wurden und es lässt sich dabei muthmassen welche Summen diese Liebhaberei verschlang. Die Besuche der Königin wurden zu einer hohen Ehre gerechnet aber sie kamen auch sehr theuer zu stehen, mancher adlige Grundbesitzer wurde dabei ruinirt. Eine Menge von Schaustellungen, sogen. Pageants, mit Aufwand von grosser Kunst verfertigt, gehörte zur Hauptsache bei solchen Festlichkeiten wie zu Kenilworth. Umfangreiche Bauten, Castelle mit Brücken verbunden, Tempel mit prachtvollen Decorationen und Malereien ausgeschmückt überraschten beim Eintritt. Auf und in diesen Gerüsten befanden sich allegorische und mythologische Persönlichkeiten von den Dienern des Hauses dargestellt, jede von diesen trat, als die Königin herankam, nach der Reihe hervor und begrüsste sie in lateinischen Hexametern. Am folgenden Tag als Elisabeth den Park besuchte, trat eine Person, SYLVANUS geheissen, zu ihr heran und hielt eine lange Rede welche sie geduldig anhören musste, einige Schritte weiter that eine andere allegorische Person, DEEP DESIRE vorstellend, dasselbe. Und so ging es einen Tag nach dem andern ihres siebzehntägigen Aufenthalts in Kenilworth weiter; mit den Pageants wechselten andere Lustbarkeiten, Feuerwerke und sogen. Waterpageants oder Wasserfeste ab. Bei diesem Water-pageant fiel ein komisches Intermezzo vor. Die Person, welche dabei ARION vorzustellen hatte wie er auf dem Wasser von Delphinen getragen wurde, erlaubte sich den Scherz, durch reichlichen Genuss aus den

gastfreien Weinkellern vom Schloss etwas übermüthig geworden, aus seiner Rolle zu fallen indem er plötzlich die Maske vom Gesicht nahm und statt der prunkvollen Rede, die er zu halten hatte, zu der Königin sagte, dass er keineswegs Arion war, sondern der ehrliche Harry Goldingham, worüber Elisabeth herzlich lachte und sich wohl mehr freute als über den ganzen mythologischen Flitterkram [1]).

---

[1]) Anm — Damit unsre Leser sich ein vollständiges Bild solcher Pageants vorzustellen vermögen, füge ich hier die Beschreibung einer grossartigen Festlichkeit dieses Styls ein, welche ich aus Warton's Buch entnommen habe. Dieser Pageant wurde aufgeführt bei der Krönung Anna Boleyns im Jahre 1533, und war folgendermassen: Der Aufzug nach der Westminsterabtei begann beim Tower, und als die Königin durch Gracechurchstreet zog wurde sie mit einer Vorstellung des Berges Parnassus erfreut. Die Quelle des Helicon gab, vermöge einer schönen, den Alten unbekannten Erfindung, vier Ströme Rheinwein von sich aus einem weissen Marmorbecken. Auf dem Bergesgipfel sass Apoll und zu seinen Füssen Calliope. An jeder Seite des Abhangs stellten sich vier der Musen auf, auf ihren Musikinstrumenten spielend. Unten waren Epigramme und Verse in goldnen Buchstaben geschrieben, in welchen jede Muse die Königin preiste wie es ihrem Character und Herrschaft gemäss war. Beim Brunnen in Cornhill standen die drei Grazien, vor deren Füssen, auf nicht geschickte Weise dargestellt, die Quelle der Grazie fortwährend Wein ausströmte. Eine fromme Anspielung war hier zu sehr an der richtigen Stelle dass man sie hätte versäumen können. Vor der Quelle sass ein Dichter, welcher in Versen die wahre Macht und Wirksamkeit der Gnade beschrieb; darnach hielt jede der Grazien eine kurze Anrede zu der Königin in welcher sie die Tugenden und Vortrefflichkeiten, welche unter ihrer besondern Obhut standen, ihr zusprach. Beim Brunnen in Cheapside wurde sie begrüsst, wie der Chronikschreiber sagt mit „*a rich pageant full of melodie and song.*" — Hier standen Pallas, Juno und Venus und vor diesen Mercurius, welcher in Namen der drei Göttinnen Ihrer Majestät eine goldene Kugel anbot, welche aus drei Theilen, die Weisheit, den Reichthum und das Glück vorstellend, bestand. Als sie in die Paulskirche eintrat, erschienen drei reich gekleidete Damen, welche Oblaten in welchen lateinische Distichen versteckt waren auf sie herabregnen liessen. An der östlichen Seite der Paulskirche beim Kirchhof standen zwei hundert Schüler der Paulskirche welche eine Ansprache hielten in ausgewählten Sprüchen und Dialogen aus den Römischen Dichtern übersetzt in englische Verse. Auf der Dachrinne der Martinskirche stand ein Chor von Knaben und Männern, welche keine geistlichen Lieder sangen, sondern neue Lieder zum Lob ihrer Majestät. Beim Brunnen ausserhalb Lydgate war ein Gerüst aufgeschlagen mit vier kleinen Thürmen, und in jedem hat eine Kardinal-tugend Platz genommen, auf symbolische Weise angezogen. Und jede dieser Personen hielt nach der Reihe eine Rede, worin er versprach die Königin bei jeder Gelegenheit zu beschützen und zu begleiten.

Bis so weit geht die Beschreibung dieser Feier in Hall's Chronik zu finden. Welches hohe Mass von Kunstfertigkeit bei solchen Schaustücken angewandt wurde, erhellt am besten aus der folgenden Beschreibung, welche Warton (nach einer alten Chronik) aus den Hoffesten von Heinrich VIII anführt. Im grossen

Bei den Besuchen an die Universitäten gehörte zu den obligaten Lustbarkeiten die Aufführung von klassischen Komödien durch die Studenten, wie die Stücke von Plautus oder Terentius, oder auch in der englischen Sprache aus der klassischen Schule, wie PALAMON und ARCITE, DIDO, HEZEKIAH u. a.

Saal des Palastes zu Greenwich war ein Castell aufgerichtet mit vielen Thürmen, Thoren und Bastionen, und versehen mit jeder erförderlichen Kriegsrüstung, damit es im Stande sei einer langen Belagerung zu widerstehen. An der Vorderseite stand eingeschrieben Le fortresse dangereux. Aus den Fenstern schauten sechs Damen heraus, in einem kostbaren rothen Atlaskleide, überdeckt mit Goldflitter und mit blauseidnen und goldnen Schnüren festgemacht, und auf ihren Häuptern Mützen und kleine Kappen ganz aus Gold gemacht. Dieses Castell bewegte sich durch den Saal hin und nachdem die Königin es einige Zeit betrachtet hatte, trat der König herein begleitet von fünf Rittern in gestickten Kleidern mit Goldblech und Schnallen ausstaffirt von sehr kostspieliger und feiner Arbeit. Diese griffen das Castell an, und die sechs Damen überzeugt die Ritter seien fürchterliche und tapfere Streiter ergaben nach einem kurzen Zwischengespräch ihre gefährliche Festung, stiegen von derselben herunter und tanzten mit den Angreifern. Darnach führten die Damen die Ritter in das Castell, das sofort darauf verschwand und die Gesellschaft zog sich zurück. — Bei einer ähnlichen Gelegenheit war ein grosser Berg sichtbar mit hohen Bäumen bewachsen, welcher plötzlich aus dem Boden emporstieg, und aus den sich öffnenden Höhlen des Berges kamen zum Vorschein Herolde, Pilger, Hirten, Ritter, Jungfrauen und Gipsies, welche, nachdem man sie mit Wein und gewürzten Kuchen bewirthet hatte, eine Morisco oder Morris-tanz mit einander hielten. Darauf kehrten sie in den Berg zurück dessen Höhlen unter der Musik von Cymbeln und Flöten sich wieder verschlossen; der ganze Berg brach darauf zusammen, und es erhob sich aus den Trümmern ein Schiff mit vollen Segeln oder ein belagertes Castell.

Solche Unterhaltungen bei Hoffesten, wie das hier beschriebene, wurden später vorzugsweise Masques genannt. — Es kam eine Änderung dazu. Ursprünglich unter Heinrich VIII, und noch wohl später, wurde alles pantomimisch abgemacht, kein Wort dabei gesprochen. Später aber mengten sich kleine Reden und Dialoge in Versen darein, um den mythologisch-allegorischen Inhalt zu verdeutlichen, und so entstand allmählich eine Art von Komödienspiel, begleitet von Musik und Tanz, alles natürlich im feinsten, geschniegelsten Schäfer-Styl gehalten. In der letzten Zeit von Elisabeth und mehr noch unter dem pedantischen Jacob I kamen diese Belustigungen sehr in Beliebtheit. BEN JONSON besass ein grosses Talent dazu und hat deren verschiedene verfasst. Wir verweisen den Leser, der sich noch weiter über diesen Gegenstand unterrichten will, so wie über die Anti-masque von als satyrn verkleideten Personen aufgeführt und mehr komischer Art, nach dem vortrefflichen Büchlein von MAX KOCH, Shakespeare, Supplement zu den Werken des Dichters. Schliesslich bemerken wir noch dass das Wort Masque der Sitte eine Gesichtsmaske zu tragen, besonders bei den Damen bräuchlich, entlehnt ist; und dass das Wort Pageant ursprünglich bedeutet das Gerüste selbst, und vom griechischen Verbum πηγνυμι hergeleitet wird das zusammenfügen bezeichnet. Über die Bedeutung der Pageants für das mittelalterliche Drama werden wir noch später zu sprechen haben.

Die Aufführung eines Schuldramas — mit welchen Namen wir alle solche nach der klassischen Schnur und meistens von Universitätsleuten bearbeiteten Stücke bezeichnen wollen — gehörte zu den üblichsten Abendunterhaltungen am Hofe und auf den Reisen der Königin und es scheint, nach Holinshed's Chronik, dass manchmal die Geduld und die Aufmerksamkeit dabei sehr angestrengt wurden um sie bis zum Ende anzuhören, weil sie sehr in die Länge gezogen und nicht wenig Langeweile verursachten, wie man sich davon denn noch heute beim Durchblättern genügend überzeugen kann. Bekanntlich kam dieses Genre der Schulkomödie auch in Deutschland auf — Reuchlin hat eine geschrieben — und erhielt sich an den Universitäten und Gymnasien noch bis ins XVII Jahrhundert.

Elisabeth hatte für solche Darstellungen eine eigene Truppe, *the Children of the King's Chapel*, die Chorknaben, welche ausser den genannten auch die Hofkomödien von John Lilly und — wie Warton glaubt aber ohne es durch ein näheres Zeugniss bestätigen zu können — auch Dramen von Shakespeare und Ben Jonson aufführten. Diese *Children* sind muthmasslich dieselben, worüber Shakespeare Hamlet eine Strafpredigt halten lässt und sie verspottet als *little eyases*. Sie scheinen den gewöhnlichen Schauspielern Concurrenz gemacht zu haben, auf welche Weise und wodurch ist aber nicht genügend erklärt, so wenig wie Shakespeare zu dieser heftigen Opposition gerieth. [1]) Weiter gab es noch die *Parish Clerks* und die Studenten der *Inns of Court*, welche sich gern mit der Aufführung klassischer Dramen beschäftigt hielten, und auch wohl selber solche verfassten.

IV.

Wir müssen uns jetzt von diesem Gegenstand abwenden bei welchem wir absichtlich lange verweilt, da der eigenthümliche Charakter der Elisabeth'schen Gesellschaft wie er sich im täglichen

[1]) Man vergleiche hierüber Karl Elze, William Shakespeare S. 254. Dieser gelehrte Verfasser erwähnt noch mehrere solche Children-truppen und ergeht sich in ausführlichen Erörterungen über diesen dunkeln Punkt, nach welchen wir den Leser verweisen.

Leben und in der Litteratur abbildet, so wie die Stellung welche das Volkstheater von Shakespeare und seinen Genossen zu seiner Zeit einnahm, nicht richtig beurtheilt werden können ohne die vorhergehende Einsicht zu welcher Tiefe die gelehrte Bildung der Renaissance in die Gesellschaft, und besonders in die höheren Kreise eingedrungen war. Jetzt tritt eine andere Erscheinung von gleicher Wichtigkeit an uns heran, welcher wir unsre Aufmerksamkeit zuzuwenden haben. Wir meinen den Einfluss Italiens.

Die italienische Sprache und Litteratur hat auf die Bildung dieser Zeit einen ungeheuren Einfluss ausgeübt. Was den geringen Adel und den Mittelstand betrifft, d. h. die ganze Londoner Welt mit Ausnahme des Hofes und der gelehrten Kreise, so war dieser Einfluss ein viel mächtiger und bis ins Mark hineindringender als der des Klassicismus. Die Litteratur und vor allem das junge emporstrebende Drama sind von ihm befruchtet worden. Das englische Renaissance-Drama ist von der italienischen Litteratur gar nicht trennbar, und kann in manchen Punkten nur aus dieser begriffen werden. Dass die englische Lyrik, besonders die Sonnetten-Dichtung von Wyatt und Surrey eröffnet, sich an italienischen Mustern, in Bezug auf Styl, Ausdruck des Gedankens, Spiel mit Anthithesen u. s. w. angelehnt hat, ist bekannt genug. Aber auch das Drama ist bei der italienischen Litteratur in die Schule gegangen und hat daraus mitgebracht weniger die äusserliche Form als den Geist, namentlich die Sitten und Bräuche eines verfeinerten Genusslebens, welche wir bei den Engländern zurückfinden und da einheimisch geworden, somit als national englisch zu betrachten sind. [1]) Diese Befruchtung war die natürlichste Sache der Welt, die italie-

[1]) Um diese Einimpfung vom italienischen Geist auf den englischen möglich zu machen, bedurfte es freilich einer gewissen Annäherung in der Natur beider Völker. Und diese bestand. Wer mit dem Culturzustande der italienischen Renaissance einigermassen bekannt ist [1]) kann sich bald davon überzeugen, wie sehr die Grundlagen übereinstimmten. Dasselbe starke Bewusstsein der Individualität, dieselbe Fülle von Kraft und Lebensbehagen, die überwuchernde Leidenschaftlichkeit, welche nur die Ansprüche der eigenen Begierden anerkennt und den grösst möglichen Spielraum für sich begehrt — diese Erscheinungen, welche das englische Leben in der Renaissance kennzeichnen, treten uns schon ein Jahrhundert früher in Italien entgegen. Zwar man ersieht auch sofort, wie in andrer Hinsicht

1) J. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien.

nische Sprache mit ihrem Reichthum an Dramen, Novellen und andern litterarischen Werken, welche sie einem lesebegierigen, und unbefangenen Geschlechte eröffnete, war eine frische und junge Sprache und die Welt welche sie dem Engländer darbot war eine lebendige

---

England und Italien aus einander gehen. Der Engländer aus Shakespeare's Zeit heissblüthig erfüllt vom Gefühl seiner starken Individualität, thatkräftig, und lebenslustig, auch zum Zorn und zur Wollust überneigend — aber mit alledem war er frei von der raffinirten Grausamkeit und Ränkesucht der Italiener. Es wurde intrigirt, verleumdet und gemunkelt in Elisabeths Umgebung über die Massen und der eine suchte immer den andern aus dem Sattel zu heben; aber die lang geheuchelte Rache, die künstliche Vendetta und die teuflische Lust zum Morden und Martern, welche uns in der Geschichte der italienischen Fürstenhäuser schaudern machen, sind dem englischen Charakter immer fremd geblieben. Das gelehrte Wesen, die Büchersammlungen, die Erziehung adliger Söhne und Töchter in die Humaniora, in diesen gemeinschaftlichen Bestrebungen hat England Italien kaum nachgestanden. — Doch finden wir nicht in England den uomo universale, welchen hohen Anspruch auf Gelehrsamkeit und vielseitige Kenntnisse auch Männer wie Raleigh, Sidney, Daniel u. a. erheben konnten.

Der Uomo universale — freilich nur wenigen kam dieser Ehrenname zu — ist eine ausschliesslich italienische Erscheinung Sogar Shakspeare ist trotz seiner vielumfassenden Kenntnisse, Talente und seines divinatorischen Blickes, womit er die Geheimnisse der Natur erspähte, worüber keine Bücher Aufschluss geben können, doch kein eigentlicher Uomo universale, wenigstens nicht in dem Sinn, welchen dieser Ausdruck in Italien hatte, eine Vollendung der Persönlichkeit nach allen Richtungen, des Körpers, der Kunst und der Wissenschaft.

Solche Uomini universali oder Allseitigen war Leon Baptista Alberti, ein Mann der, wie Burckhardt erzählt, Meister war in den schwierigsten Leibesübungen, über Erwachsene hinsprang, wilde Pferde zähmte, weiter Musiker ohne je Unterricht gehabt zu haben, sich ernsthaft mit Malen und Modelliren abgab, die Rechtswissenschaft studirt hatte, auch Physik und Mathematik, durch eine aussergewöhnlich scharfe Beobachtungsgabe und Nachfrage alle Geheimnisse der Gewerbe und Handwerke ausgeforscht hatte, und dazu noch eine vielumfassende schriftstellerische Thätigkeit entfaltete, lateinische Prozadichtungen, Novellen, Ecglogen etc schrieb. Der grösste Uomo universale war aber Leonardo da Vinci, dessen Allseitigkeit und gewaltige Kraft jeden Begriff übersteigen; er war Maler, Architekt, Ingenieur, Bildhauer, Anatom, Physiker, Musiker und Improvisator und soll in allem vortrefflich gewesen sein; ein besonders in technischen Fächern höchst erfinderischer Geist. Auch Michel angelo, der Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter war und wie, darf als uomo universale gelten. Der grössere Vorzug der Italiener war ihre künstlerische Gabe, die unbegreifliche Leichtigkeit womit sie sich alles aneigneten und wieder in irgend einer Form zurückgaben. Solche Leute wie Ben Jonson, der mit Pumpwerk arbeiten musste, weit anders noch als es bei dem bescheidenen Lessing der Fall war, kannte Italien nicht. Natürlich bilden die Künste die grosse Kluft zwischen der italienischen und englischen Renaissance. Italien besass eine Kunst, deren Reichthum für Jahrhunderte ausreichte und die ganze Welt hätte versehen können, auch selbst wenn Holland, Deutschland und Frankreich Nichts beigesteuert hätten. In England konnte sogar in der Zeit des farbenlustigen Lebens keine Kunst aufkommen, gewiss ein Beweis dass den Engländern diese Gabe nun einmal von der Natur

und anziehende, welche zum nachahmungswerthen Muster und Richtschnur im Leben, im geselligen Umgang und auch für die litterarische Thätigkeit erhoben werden konnte. Denn die klassische Welt war unläugbar ein vorbeigegangenes und abgestorbenes Stück Geschichte, welches man sich zwar aus jugendlicher Begeisterung bemüht hatte wieder ins Leben zu rufen, wie das auch in Italien unter den Medici in Florenz und unter Leo X in Rom geschehen war, jedoch vergebens, weil sie dem eigentlichen Naturell des Volkes immer fremd bleiben, keine Fühlung mit ihm haben konnte. Und so geschah es, dass bald das ganze Leben von der italienischen Vorschrift beherrscht wurde, Anstandsgebräuche und Sitten, der gute Ton im Betragen, die Conversationssprache, auch die herrschenden Passionen des Verliebtseins und des Duellirens, alles wurde italienisirt. Viele zogen sogar vor nach Italien hinzureisen um an der Quelle selbst sich zu bilden. Und Venedig war damals der Zielpunkt der italienischen Reise, denn es war die Schule aller feinen Bildung, so wie Paris unter Napoleon III, und freilich auch

---

versagt worden. Wenn wir also Italien und England neben einander stellen und in beiden Ländern gewisse Übereinstimmungen zu entdecken vermeinen, welche eine Durchdringung von italienischer Cultur mit englischem Geist vorbereiteten, so wollen wir diese nur in der Grundlage des Volkscharakters, vorzugsweise im sogen. Temperament für anwesend erklären. Die Visconti und Sforza, Montefeltre, Malatesta und Baglioni sind vollständig italienisch; und die Leicester und Essex, Sidney und Howard, Drake und Raleigh echt englisch. Aber das Intrigiren und Meuchelmorden, die Tirannei bei den einen, und der Neid gegen Nebenbuhler um die Gunst der Elisabeth bei den andern, quellen aus derselben Leidenschaft hervor, der rücksichtslosen Individualitätsucht. Mit diesem gemeinsamen Charakterzug — das sanguinische Temperament, — hört auch der Vergleich auf. Bei der Entwicklung gehen beide Völker aus einander und zeigen ihre verschiedene Befähigung, der Italiener wird vor allen Dingen Künstler, der Engländer entwickelt seine praktische Natur, wird Kaufmann, Seefahrer, Entdecker, Soldat. Und merkwürdig ist es, dass jenes Geistesgebiet das sich dem praktischen Leben am nächsten anschliesst, ja ihm seinen Stoff verdankt, das Drama und die Psychologie, in England besonders gepflegt und zu gewaltiger Höhe gestiegen sind. Auch ist Shakespeare der praktischste aller Dichter gewesen, seine Kunst ist gleichsam handgreifliche Kunst, sie weiss nichts von Ideen und Träumen, sondern nur vom Leben selbst das sie immer auf den innern Kern ertappt und dabei die allererste Frage, das Gelingen und Misslingen unter ihre Betrachtung zieht. Dass übrigens Shakespeare ein Praktiker war, darf man ihm wohl zutrauen wenn man liest, dass er Jahr ein Jahr aus sich ländliches Besitzthum ankäufte, und nach Stratford sich zurückzog als er glaubte weiter in otium cum dignitate sein Leben beschliessen zu dürfen. Neben dem praktischen Dichter Shakespeare trat nachher der Philosoph und Erfinder eines praktischen Forschungssystems auf, Bacon.

auf gleiche Weise die Erzeugerin vielen Lasters und Sittenlosigkeit. Venetia, Venetia, chi non ti vede, non ti pregia — heisst es in Verlorene Liebes Mühe. Aber auch in England mangelte es nicht an Gelegenheit sich in allem zum italienischen gehörigen gründlich auszubilden. Italienische Sprachmeister wie FLORIO und Fechtmeister wie der berühmte VINCENTIO SAVIOLO machten gute Geschäfte. Bereits in 1550 erschien die erste italienische Grammatik, *Principal Rules of the italian grammar, with a dictionnary for the better understanding of Boccaccio, Petrarcha and Dante, gathered into the tongue by William Thomas.* Die Handbücher um den feinen Gesellschaftston zu erlernen, wie wir mit einem modernen Ausdruck GIOVANNI DELLA CASA's *Galateo* und CASTIGLIONE's *Cortegiano* nennen möchten, wurden übersetzt und die jungen Dandies studirten sie fleissig.

Dieser überwiegende Einfluss Italiens kann im grossen und ganzen nur für einen sehr glücklichen und die Entwicklung der englischen Litteratur fördernden angesehen werden.

Es fehlte dem englischen Character noch zu sehr an abgeschliffenen, gefälligen Lebensformen, an äusserer Eleganz; man steckte noch tief in der mittelalterlichen Plumpheit und Unbeholfenheit.

Am Hof Heinrichs des Achten waren die Sitten noch sehr roh, denn der König selbst war nur zu oft ein ungeschlachter Patron, der kein gutes Beispiel geben könnte. Auch seine wahrhaft grosse Tochter, die beim Volke unendlich populäre Queen Bess hatte ihre Leidenschaftlichkeit nicht immer in Zügel, und liess sich noch zuweilen zu rohen Äusserungen ihres Missvergnügens, z. B. dass sie auf die Kleider der Edelleute oder der Hofdamen spie im heftigen Zorn, verleiten. Jedoch war der Umgangston am Hofe Elisabeth's — ungeachtet ihrer Freigebigkeit in Ohrfeigen an die Hoffräuleins und an ihren verwöhnten Freund Essex — ein viel gesitteter als unter Heinrich VIII. Und das war ohne Zweifel dem Einfluss der italienischen Sitten zu verdanken. Denn die klassische Welt konnte zwar eine Fülle von Kenntnissen und schönen Gedanken herbeiführen, aber nicht zur praktischen Nachahmung studirt werden, sich nicht mit dem nationalen Wesen verschmelzen. [1])

[1]) Wir werden späterhin erfahren, wie auf dem Continente gerade das Umgekehrte stattgefunden hat, wie da der Klassicismus die Grundlage der Bildung geworden ist.

Und dass der Adel, die Bürgerschaft, und die vielen jungen aus ihrem Schooss heraufkommenden Talente eine viel tüchtigere Bildungsschule am Italienischen durchmachten als Elisabeth und ihr Hof, folgte hieraus von selbst. Wie schon gesagt, die ganze Litteratur und besonders das Drama stand unter direktem Einfluss von Italien. Hätte dies nicht stattgefunden, wir würden vom englischen Drama nicht viel höheres besitzen als verbesserte Gorboducs oder gähnenmachende Productionen wie B. Jonson's Catilina. Und Shakespeare hatte nur die Wahl gehabt seinen Genius erwürgen zu lassen im Schnurleib des Klassicismus oder vergebens sich abzumühen über den rüpelhaften Volkston hinauszukommen.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir versichern dass alles werthvolle und nur einigermassen geschätzte was in Italien von der Mitte des XV Jahrhunderts an gedruckt war, auch nach England hinüberkam und das meiste erhielt bald eine Übersetzung ins englische. Wir können hier nur einen kurzen Umschau halten über das gewaltige Material dieser romantischen Lectüre. [1]) Alle

---

[1]) Anm — Um unsren Lesern eine Idee zu geben von der beispiellosen Reichhaltigkeit dieser Novellen-Lectüre, zeichnen wir hier aus Warton und Drake, *Shakespeare and his Times* die Namen und Titel der bei diesen Autoren erwähnten Sammlungen in englischen Bearbeitungen auf.

Paynter's Palace of Pleasure (aus Boccaccio) 1566—1567.

Boccaccio's Fiametta, übersetzt 1587.

Arthur Brooke, the tragicall Historie of Romeus and Juliet (nach Bandello).

Die *Novelle di Bandello*, in Proza übersetzt 1580, by W. W.

A hundred merry Tales (Cento Novelle antiche) 1557.

Tragicall Tales by G. Tuberville, 1587.

Romance of Aurelia and Isabella, 1586.

Blumenlesen aus dem Spanischen, Französischen od. Italienischen. — *Certaine tragicall Discourses* by Geffraie Fenton 1567.

The Golden Epistles of Antonio de Guevara (nach einigen die Quelle von Lylly's Euphuismus) 1575.

The Forest Sammlung ital. Novellen.

The Orator, handling a hundred severall Discourses in Form of Declamation written in French by Alex. Silvaye and English by L. P. 1596.

G Whetstone's Heptameron, 1582

Chaos of *Historyes*, 1589. — Sir J. Harrington gab eine Übersetzung von Ariosto's Orlando Furioso 1590. Im Jahre 1593 erschien eine von Tasso, Gerusalemme liberata, a Book called Godfrey of Bulloign an heroicall poem of Torquato Tasso, englished by R. C. esq.

Auch die von den Dramatikern viel benutzte Sammlung von Belleforest wurde ins englische übertragen.

Aus einem anderen Gebiete als der italienischer Sprache waren bekannt und wurden gelesen die berühmten Sagenbücher der sieben weisen Meister und die

italienische Novellensammlungen wurden in England verbreitet und stark gelesen, wenn nicht in der originalen Sprache, so doch in französischen Übersetzungen oder Auslesen wie BELLEFOREST's *Cent histoires tragiques* oder im englischen wie PAYNTER's *Palace of Pleasure*. Dasselbe geschah mit den vielen Ritterbüchern, welche aus Spanien, Portugal und Frankreich herstammten. Die Amadissen und Palmerins brachten das englische Publikum in nicht geringere Verzückung als die Spanier. Hätte Cervantes in England gelebt, er hätte auch wohl dort den Stoff zu seinem unsterblichen Buche gefunden und eben so gewiss gegen die Unsitte des Romanenverschlingens angekämpft. [1]) Dass die mittelalterliche Ritterwelt mit ihren Zauberern, Drachen, Jungfrauen und sonstigem Zubehör in der Phantasie des Volkes lebte und blühte, beweist uns die Erscheinung von SPENCER's *Fairy Queene*, ein Werk, das sich eine grosse Beliebtheit erworben hat, und dem poetischen Bedürfnisse kräftig zusagte. Auch der Schäfer- oder pastorale Roman erstand in England und in einem nationalen Gewande. SIDNEY's Arcadia, obgleich er sich den Vorbildern von SANNAZARO in seinem gleichnamigen Werke und von MONTEMAYOR in seinem Diana angeschlossen hat, blieb doch eine nationale Production. Und als schönste Folge dieser romantischen Strömung aus dem Auslande wurde auch das Interesse für die eigene Vergangenheit wieder belebt. Die alten englischen Sagen und Geschichten von König Arthur und seinem Sohne

---

Gesta Romanorum welche, wie man weiss, grossentheils orientalischen Ursprungs sind. Unter den Büchern über die Sagen der nationalen Geschichte war das berühmteste nach der *Mirrour for magistrates* die *Morte d'Arthur* von Thomas Malory, bereits im XV Jahrh. verfasst nach französischen Quellen, und schon lange gedruckt. Von den spanischen und portugiesischen Romanen wurden übersetzt *Amadis de Gaula, Palmerin von England, Palmerin d'Oliva.*

[1]) Als ein Beweis dass der Don Quixotismus auch in England zu finden war, möge das folgende dienen. Der Graf von SURREY, unter Heinrich VIII lebend, kam auf seiner italienischen Reise nach Florenz mit dem besondern Zweck die Edelleute zum Zweikampf herauszufordern, wer die schönste Dame besitze.

Den herrlichsten Don Quixotismus hat aber Elisabeth's Liebling Graf ESSEX verübt, als er auf seiner französischen Expedition in 1592 den erhabenen Gedanken erfasste den Gouverneur der Festung Rouen herauszufordern, um über die Schönheit seiner Herrin, der sechzigjährigen Elisabeth einen Zweikampf zu halten. Leider gab der Gouverneur die entnüchternde Antwort, das es ihm kaum der Mühe werth schiene über die Schönheit der widerseitigen Damen so viel Wesens zu machen. — Wirklich, man glaubt kaum welch echtes zeitgemässes Erzeugniss, welche treue schilderung der Sitten der europäischen Ritter- und Junkerwelt das berühmte Buch von CERVANTES gewesen ist.

Mordred, von Uterpendragon, Locrine, Leir, von Brutus und der Gründung des Brittischen Reichs, von Merlin dem Sohne des Teufels und seinen Profetien in Bezug auf die Zukunft des englischen Volkes wurden aus dem Staub der Vergessenheit hervorgezogen, und gehörten seitdem zu den poetischen Erinnerungen eines jeden. Auch die alten Volksballaden wurden wieder aufgefrischt, und es entstanden zu der Zeit viele neue.

Eines der wichtigsten Bücher war aber *the Mirrour for Magistrates* oder Spiegel für Obrigkeiten. Es ist eine Sammlung von romantisch gefärbten Lebensbeschreibungen von berühmten Personen aus der englischen Geschichte, und zu verschiedener Zeit, allmählich vermehrt, zu Stande gekommen. Der erste Theil ist von SACKVILLE, der die Einleitung auch selbst verfasst hat, herausgegeben und gedruckt 1559; dieser enthält wirklich historische Personen meistens aus dem Krieg der beiden Rosen, welche eines gewaltthätigen Todes gestorben sind. Es war eine Nachahmung von einem auf ähnliche Weise eingerichteten Werke von Boccaccio, de Casibus Principum, und die Einkleidung erinnert an Dante's Inferno, da die Toten ihre Schicksale in der Unterwelt erzählen. Es wurde gewiss viel gelesen, denn es folgten verschiedene Ausgaben nach einander 1563, 1571, 1574. In 1587 erschien eine bedeutende Zugabe von HIGGINS, und in 1610 noch eine von JOHN NICCOLS. In Folge dieser Ausbreitungen umfasste das Buch nicht nur die historischen Persönlichkeiten der erwähnten Periode, sondern wurde ausgedehnt einerseits zu der allerneusten Zeit, Wolsey und Cromwell eingeschlossen, andrerseits bis in die entfernteste Vergangenheit hinauf, so dass die sämmtliche englische Sagengeschichte, von Brutus und Albanact bis auf Harold den letzten Dänenkönig in diesem Buche einen Platz erhielten. Der *Mirrour for Magistrates* wurde eins der populärsten Lesebücher, und die Haupt-Quelle aller historischen und legendarischen Dramen, welchen wir in der englischen Theatergeschichte in solcher Masse begegnen. Zudem hat es den Sinn für wirkliche Geschichte geweckt, und die lateinischen Geschichtswerke von CAMDEN und BUCHANAN, sowie die englischen Chroniken von HALL und HOLINSHED vorbereitet.

Wir brechen die Erzählung der Thatsachen hier ab, und schliessen daraus, dass eine grosse Welt voll neuer und anziehender Gebilde

in den frischesten Farben sich der Phantasie des Volkes aufthat und von dieser begierig aufgenommen wurde. Naturwahrheit, feine Charakterschilderung und Darstellung der gesellschaftlichen Zustände waren darin vermischt mit einer Fülle phantastischer und absonderlicher Begebenheiten, welche damit untrennbar verschmolzen waren. Uns, die von der mittelalterlichen Cultur so weit entfernt sind, mag es ein leichtes sein in diesen Ritterromanen und Novellen die Übertreibungen der überspannten Phantasie von den zu Grunde liegenden realistischen Schilderungen der damaligen Welt auszuscheiden. Aber der Mensch des XVI Jahrhunderts, der den mittelalterlichen Anschauungen noch keineswegs entwachsen war, in vielen Punkten ihnen sogar noch angehörte, war zu dieser Sichtung des wahren und falschen nicht im Stande. Daher muss es uns nicht überraschen, dass wir eine beinahe schrankenlose Leichtgläubigkeit und ausgesprochene Vorliebe für das bizarre und wunderbare bei ihm entdecken. Er nahm alles was ihm geboten wurde, Unsinn oder Verstand gleichviel, bereitwillig auf, haschte nach jedem neuen, fragte gar nicht darnach ob es das geringste Mass von Wahrscheinlichkeit innehätte, sondern nur ob es seine Neugierde und lebhafte, unruhige Einbildungskraft beschäftigen könnte, und ergab sich mit Freude Jedem, der ihm ein neues, buntes Spielzeug versprach. Wer das englische Drama kennt — und wir meinen hier nicht das Shakespear'sche, sondern die Stücke von GREENE und PEELE, von FLETCHER, WEBSTER, DECKER, ROWLEY u. s. w. auch die sogen. *Pseudo-Plays* von Shakespeare — dem ist es bekannt wie über alle Schranken hinaus und für moderne Leser kaum erträglich diese Autoren schwelgen in einer Fluth von ungläublichen und seltsamen Begebnissen.

Die allgemeine Verbreitung der romantischen Litteratur aus Italien, Spanien, Frankreich und auf eigenem Boden hat dieses Herumschweifen in Bizarrerien und sich Lossagen von den Gesetzen der Erfahrung bewirkt, denn diese Litteratur präparirte den Volksgeist auf das abenteuerliche und märchenhafte, stimmte ihn günstig und bereit alles was die Dramatiker als Bilder des Lebens vorzustellen beliebten, gläubig hinzunehmen. In Bezug auf Wahrscheinlichkeitssinn muss damals eine Kritiklosigkeit geherrscht haben beim grossen Publikum, welche uns kindisch und täppisch erscheint. Wir müssen auf diese Thatsache Gewicht legen, denn die gewaltige Popularität

des romantischen Dramas, die unerschöpfliche Zahl ihrer Productionen und die Keckheit womit sie oft in Widerspruch mit allen vernünftigen Ansprüchen die ungläublichsten Situationen auf einander häuft, welche trotz der warnenden Stimme von Kunstverständigen wie SIDNEY, WHETSTONE u. a. das Publikum immer und immer wieder anzogen — dieses Phänomen ist nur aus der zwingenden Macht der romantischen Litteratur auf den Volksgeist zu erklären. Doch ist der gesunde realistische Sinn und der praktische Lebensblick, der die weltlichen Erscheinungen gern humoristisch betrachtet, wie sie in Chaucer's Erzählungen und bei Shakespeare vorherrschen, nicht ganz in die Enge getrieben worden. Inmitten des wüsten Getümmels des phantastischen steckt der Realismus oft genug den Kopf hervor und belächelt ironisch die ausschweifenden Schöpfungen seines eigenen Gehirns. Es liegt immer noch ein bedeutendes Kapital von gesundem Menschenverstand auf dem Boden dieser üppigen Phantasien und verschiedene Mitglieder dieser romantischen Schule — worüber wir später noch zu berichten haben werden — haben ihren phantasiereichen Luftcastellen eine starke und gediegene Grundlage aus dem Material des gewöhnlichen Lebens zusammengestellt unterbreitet.

Auch auf die Sprache selbst hat das Studium der italienischen Litteratur seinen Einfluss geltend gemacht. Wir sahen im vorigen Capitel, wie eine ganze Armee von Fremdwörtern, von Shakespeare vorzugsweise benutzt, aus dem lateinischen in England eingewandert war. Mit der Einbürgerung des italienischen entstand eine Mode-Begeisterung für die fremden Sprachen. Sonderbar genug hat sich der Engländer, der es zu unsrer Zeit bekanntlich nicht so übermässig liebt fremde Sprachen zu erlernen und seine Gedanken lieber in diese als in seine Muttersprache zu kleiden, damals hinreissen lassen zu einer urtheilslosen Schwärmerei für die romanischen Sprachen. Einen knabenhaften Gefallen mit lateinischen Citaten, Bruchstücken aus italienischen oder französischen Autoren, auch wohl einigen herbeigeschleppten spanischen Wörtern zu prunken, liess er sich nicht nehmen, und solches gehörte bald zum guten Ton. Natürlich trug der Welthandel, welcher England mit ganz Europa verband, auch die politischen Verbindungen mit Spanien und Frankreich vieles dazu bei. Aber man ging darin weit und trug eine solche

Bewunderung für Süd-Europa und seine Sprachen zur Schau dass es uns, da wir den Engländer von heut zu Tage die ganze Welt durchziehen sehen ohne je aus dem sorgfältig um ihn gezogenen Kreis seiner Sprache, Gewohnheiten und nationalen Bedürfnissen der Religion, des Umgangs und der pflichtgemässen körperlichen Übungen herauszutreten, höchst befremdend vorkommen muss. So finden wir das lächerliche Faktum bei den Dramatikern, dass lateinische, italienische, selbst spanische Verszeilen mitten in den englischen Text eingeschoben werden, und sogar das Bedenken, dass die sprechende Person dieser Sprache nicht mächtig sein kann und es also eine wahre Verrücktheit ihr eine solche zu leihen, sie von dieser tollen Laune nicht zurückzuhalten vermag. In MARLOWE, GREENE und PEELE's Werken finden sich bisweilen solche ungereimte Einschiebsel, für welche kein andrer Grund anzugeben ist als der Hang mit fremden Sprachen zu prunken.

Selbst Shakespeare ist in seinen Jugendarbeiten, Heinrich VI, Titus Andronicus, von dieser Modethorheit nicht ganz freizusprechen, obgleich wir ihm das Zugeständnis schuldig sind dass er sie nie eingeschoben hat, wo sie geradezu lächerlich ist. Weit mehr noch als die Sprache hat das italienisch den englischen Styl beeinflusst, ihm eine gründliche Umwandlung zukommen lassen. Dies gilt nicht bloss den poetischen, sondern auch den Prosastyl. Es mag dem Leser hinlänglich bekannt sein, dass sich in England eine Dichterschule erhob, welche sich den italienischen Vorbildern, wie Petrarca und seine Nachahmer, die Seicentisten, sie aufgestellt hatten, unmittelbar anschloss. Man lernte von Italien Sonnette, Canzonen und ähnliche künstliche Dichtformen zu verfassen und bestrebte sich die Gesetze der eleganten Zusammenfügung der Gedanken, des Antithesenreichthums, der vielen gesuchten Vergleichungen, Hyperbeln und poetischen Floskeln, welche diese Dichtung erforderte, sorgfältig zu befolgen. Zwar müssen wir den Engländern das Verdienst einräumen, dass sie sich zu einer solchen sclavischen Nachahmung von Petrarca wie das in Italien, wo man sogar Verszeile von ihm in seine eigene einschob, Brauch war, nie herabgelassen haben. Sie bewahrten sich wenigstens die englische Freiheit, schlugen manchmal einen tiefern und natürlichern Ton an als die Italiener welche oft genug mit der Abfassung eines klappernden

Singsangs sich begnügten, und behielten sich für das Sonnet bekanntlich eine freiere Form vor. NATH. DRAKE zählt in seinem Werke die Namen und Gedichte von 233 Dichtern der Zeit auf, unter denen er 40 zu den bessern, die übrigen zu den mittelmässigen oder schlechten rechnet. [1]) Die meisten sind dieser italienisirenden Richtung beizurechnen. Auf die englische Prosa hat der italienische Styl ebenso tief eingewirkt. Hier konnte das fleissige Studium von Boccaccio und Bandello's Novellen, von Macchiavelli und Bembo's Prosaschriften nur Nutzen tragen. Denn der italienische Styl übertraf den englischen weit am harmonischen Periodenbau, am geschmackvollen Ausdruck und an Wendung der Gedanken, an Rythmus und Gleichmass der Theilen des Satzes. Hier hatte der Engländer nur zu lernen, sich zu bemühen die mittelalterliche Steifheit und Ungelenkigkeit abzustreifen. Es waren noch wenig gute Prosawerke im englischen vorhanden, welche zu Mustern dienen konnten. Warton nennt die Bibelübersetzung, welche unter Eduard VI fertig gebracht wurde, als von grossem Einfluss. Daneben sind noch zu erwähnen die historischen und philosophischen Schriften von THOMAS MORE, *Dialogue on Tribulation, Historye of Richard III;* R. ASCHAM's *Toxophilus*, der 1545 veröffentlicht wurde und ein Werk von einem gewissen THOMAS WILSON, *The Arte of Rhetoricke for the use of all suche as are studious of Eloquence, sette forthe in Englishe by Th. W.* 1553. Diese konnten vielleicht als mustergiltig betrachtet worden, waren wenigstens zu diesem Zweck verfasst. Den Italienern aber verdankt der englische Styl das meiste, ungeachtet eines gewissen Missbrauchs und einer unvernünftigen Nachahmungssucht worüber bald mehreres zu sagen ist. Die Spuren dieser romanischen Sprache zeigen sich unverkennbar in den Komödien von JOHN LYLY, welche fast alle in Prosa geschrieben sind, dann in den romantischen und novellistischen Arbeiten von SIDNEY, GREENE u. a. Ja, auch Shakespeare's Prosa in seinen Dramen trägt diese Spuren. Es ist eine sehr berechtigte Vermuthung, dass Shakespeare bei John Lyly in die Schule gegangen sei, in vieler Hinsicht ist eine stylistische Verwandtschaft unläugbar. Shakespeare schlug aber bald einen andern Weg ein als der Hofdichter, der

[1]) Drake, Shakespeare and his Times, vol. I, chapter 4.

über eine frostige Eleganz nie hinausgekommen ist, während der grosse Dramatiker den Prosastyl unter seinen Händen knetete und bildsam machte, damit er wie durch eine durchsichtige Haut das Blut und die Leidenschaften des Menschen durchscheinen liess, wie in Hamlet's schöner Erzählung seiner Melancholie an Rosenkranz und Guildenstern (Akte II, sc. 2). Wir sprachen oben von einem gewissen Missbrauch, welcher aus einer unterschiedslosen Nachahmung des italienischen Styls erwuchs, und es ist schon nachgezeigt worden, welch kindischer Unfug mit fremden Einschiebseln getrieben wurde. Es wurde dazumal von Einsichtigen sehr geklagt, dass die Rede dermassen mit Fremdwörtern gespickt und versalzt wurde, dass sie kaum noch verständlich, geschweige englisch genannt werden konnte.

Roger Ascham schrieb seinen Toxophilus (Freund des Bogenschiessens, nach dem bekannten englischen Sport der Zeit benamst) mit dem bestimmten Zweck gegen diese Unsitte Einspruch zu erheben. Ascham war vielleicht ein all zu strenger Sittenprediger und ein bisschen mürrisch, ihn dünkte nur weniges gut, denn er verdammt erst die alten Ritterbücher ohne Gnade, deren Lectüre zu nichts führen kann als *bandrie and manslaughter;* aber in vielen Stücken hatte er wohl Recht, wenn er sagt: *„In our time now, when every man is given to know much rather than live wel, very many do write but after such a fashion, as very many do shoote. Some shooten* (Schützen) *take in hande stronger bows than they be able to maintaine. This thinge makes them sometimes to overshoote the marke, sometimes to shoote far wyde and perchanche hurt some that loke on. Other that never learned to shoote, nor yet knoweth good shaft nor bowe, will be as busie as the best.*" Weiter klagt er über die Fremdwörtersucht, und der schon genannte Wilson stimmt mit ihm überein, spricht von *ynkehorne terms* (Tintenfasswörter) und *English italienated.* Roger Ascham war ein Klassiker in Mark und Bein, Lehrer der Elisabeth, und dem modernen aus Italien herstammenden Wesen darum vielleicht weniger freundlich gesinnt. Die Thatsache liegt aber offen und klar, dass die jüngern Talente, obgleich sie die klassischen Autoren fleissig studirten, sich doch weit mehr ihre Gedanken und die Bilder der griechischen Mythologie angeeignet haben als die Form, den Styl. Die einfache Grösse eines Tacitus oder Sallustius,

oder die präcisirende Eleganz eines Livius ist bei den Schrifstellern der englischen Renaissance weit zu suchen. Das viele verschnörkelte Wesen und die Schönrednerei haben sie den grossen Klassikern gewiss nicht abgemerkt; sie hatten ihren Ursprung in Zeiterscheinungen, welche den hohen Unterschied zwischen der klassischen Welt der Römer und Griechen und ihrer Wiederbelebung nach dem Ausgang des Mittelalters, was man mit dem Namen Renaissance bezeichnet, bestimmen. Die Besprechung dieses Gegenstandes, des sogen. Euphuismus müssen wir uns aber hier noch vorbehalten.

Werfen wir jetzt noch einen Rückblick auf diese besprochenen Thatsachen und suchen wir das gemeinsame Band, welches sie zusammenhält, fest zu halten, so gelingen wir zu dem folgenden Schluss.

Zwei Strömungen bewegen sich durch diese Zeit, eine voll antiker Anschauungen, die andere erfüllt mit kräftigem, modernem Leben. Diese beiden Strömungen kreuzen sich, durchdringen sich, fliessen zusammen, trennen sich auch wieder. In der frühern Zeit sehen wir nur die erste, bald aber nimmt sie die zweite, welche anfänglich schwach und von geringer Breite ist in sich auf; diese wächst an mit schneller, reissender Kraft, verbreitet das Stromgebiet, sendet seine Ausläufer nach vielen Richtungen hin welche die andere nicht hätte berühren können, und löst sich endlich vom alten Bette los und durchzieht den Boden mit einer Menge von Nebenflüsschen, welche ihn befruchten und den eingestreuten Saat emporschiessen lassen zu einer reichen Ernte. Verstehen wir dieses Bild recht, so erklärt sich auch die sonderbare Erscheinung, welche diese alten Dramen des Elisabethschen Zeitalters uns darbieten, in welchen klassische Erinnerungen und mittelalterliche Romantik, englische Sagengeschichte und südeuropäische Sitten, wilde Phantastik und praktische Beobachtung des gewöhnlichen Treibens der Menschen manchmal untrennbar durch einander gemischt vorkommen. Ein oft so wirres Durcheinander, das sie mit jeder Klassifizirung spottet und der Aesthetiker, der die sorgsame Einsteckung in Schachteln mit angeklebten Aufschriften liebt, zur Verzweiflung bringen könnte. In England erscheint uns die seltsame und widerspruchsvolle Thatsache, dass trotzdem die Begeisterung für das Alterthum da mehr verbreitet und tiefere Wurzeln ins Leben geschlagen hat als vor,

oder zu derselben Zeit auf dem Continente — mit Ausnahme Italiens natürlich — doch die nachhaltige Wirkung und Durchgeistigung, welche die entstehende Litteratur, vorzugsweise das Drama, von ihr erhielt, im Vergleich zu der durchschlagenden Macht des Klassicismus im XVII und XVIII Jahrhundert auf dem Continente, nur eine sehr geringe war. Die klassicirende Richtung von Ben Jonson und die Übersetzungen von Marlowe, oder seine eigenen Gedichte wie Hero und Leander und solche vermögen an dieser Wahrheit nichts zu ändern. Die Engländer von dazumal haben sich den Zwang des Klassicismus nie auflegen lassen, und wenn sie zuweilen sich von seinen strengen Regeln einschränken liessen, so geschah es aus freier Wahl. Dieses seltsame Phänomen der Litteraturgeschichte beruht nun auf einem andern, das wir eben so wenig auf dem Continente zurückfinden. In England hat der Klassicismus die Romantik eingeführt; statt sie zu bekämpfen oder auszuschliessen, hat sie dieselbe gefördert. Dieselbe Feindin, welche ihm zweihundert Jahre später in Europa den tödtlichen Stoss zubringen sollte, kam unter seinem Schutz nach dem hohen Norden, wo sie sich ansiedelte, gross und reich wurde, um nachher von dort aus den unerbittlichen Kamp auf Leben und Tod gegen ihre frühere, allmählich etwas lendenschwach gewordene Beschützerin zu eröffnen. Auf dem Festlande erblicken wir die Reihenfolge der Erscheinungen gerade umgekehrt. Während in England unmittelbar nach dem Klassicismus sich eine Blüthe der Romantik entfaltete von einer wundervollen Farbenpracht, sehen wir auf dem Festlande im XVI Jahrhundert die Romantik verkümmern und schwindsüchtig werden, bis sie gänzlich ausstirbt. Am raschesten sank sie in Frankreich hin. In Deutschland geschahen noch einige Versuche sie wieder ins Leben zu wecken und zu verjüngen, besonders unter günstigen Einflüssen von England aus, durch die Reisen der englischen Schauspieler und die Nachahmungen des englischen Theaters durch Jacob Ayrer und Gryphius; aber es wollte nicht durchschlagen, die Zeitverhältnisse hielten es zurück. Und dieser letzte Schimmer des Romantismus erlosch bald, die Periode der Zopfromane, der Schelmenabenteuer, des Marinismus u. a. trat ein, und die blinde und rohe Nachahmungssucht alles fremdländischen und höfischen machte sich breit nach allen Richtungen hin. Auch war der steifste Zopf-klassicismus

jedenfalls den greuelhaften Machwerken von LOHENSTEIN u. s., den Haupt- und Staatsaktionen, noch vorzuziehen. Dass in dieser Atmosphäre die Romantik wie sie sein soll nicht aufkeimen konnte, begreift sich leicht.

V.

Wenden wir jetzt, in Anschluss an unsre Erzählung, noch den Blick auf Deutschland und Frankreich und sehen wir, wie die Sprache von der Renaissance geführt in diesen Ländern ihren Fortgang nimmt. Wir waren mit Deutschland beschäftigt. Hier war am Schluss des XV und am Anfang des XVI Jahrhunderts ein Aufkeimen der nationalen Litteratur unter dem Einflusse der Renaissance ersichtlich. SEB. BRANDT, JOH. FISCHART, GEILER VON KAISERSBERG, TH. MURNER haben durch ihre Namen diese Zeit in Ansehen gebracht. Was sie, besonders FISCHART — der deutsche Rabelais — für die Entwicklung der deutschen Sprache gethan, wie sie ihre Schätze zusammengelesen und aufgehoben und durch ihr eigenes Talent den Reichthum vermehrt haben, das alles darf nicht unterschätzt werden. Eine grössere Ehre muss in dieser Hinsicht noch HANS SACHS und vor allem LUTHER zuerkannt werden. Ob H. Sachs Popularität zu seinen Lebzeiten über seine Vaterstadt hinaus weit verbreitet gewesen, das kommt uns nicht zu zu entscheiden. Es kommt uns aber ziemlich zweifelhaft vor, dass seine dichterische Thätigkeit auf die Mit- und Nachwelt tiefe Spuren hinterlassen habe. Wir sind eher geneigt anzunehmen dass, trotz seiner gewaltigen Vielschreiberei [er soll im Ganzen 6048 kleinere und grössere Dichtungen verfasst haben] der Name des talentvollen Nürnberger Schusters bald nachher in Verschollenheit gerathen sei. Man möchte die Frage stellen, wie viele Deutschen es gegeben habe, welche zur Zeit als Goethe die Erinnerung an ihn wieder auffrischte, gewusst haben wer Hans Sachs gewesen sei. Mit Luther's sprachlicher Arbeit hat es eine ganz andere Bewandtniss. Er griff mit seiner Bibelübersetzung in das Volksherz hinein, schuf ein nationales Buch, das seine Wirkung nicht verfehlen konnte und über das

ganze Gebiet der deutschen Sprache seinen Weg fand; infolge dessen nimmt Luther als Begründer der deutschen Sprache eine höhere Stelle ein als Sachs oder Fischart, obgleich diese mehr Virtuosenthum an den Tag gelegt haben. Wir stehen aber mit diesen Namen noch in der ersten Periode, vor oder höchstens im Anfang der reformatorischen Bewegung. Die Erwartungen, zu welcher diese erste Blüthe Hoffnung gab, haben sich später nicht verwirklicht. Wenn wir von einem paar wenig bedeutender Namen, wie NICOD. FRITSCHLIN, ROLLENHAGEN u. e. a. absehen, so bietet sich uns in der ganzen vielbewegten Zeit bis zum Schluss des Jahrhunderts beinahe eine poetische Leere dar, wenigstens kein erfreuliches Bild für den, welcher noch immer geneigt ist der tendenzlosen Poesie den Vorrang zu geben über Kloppfechtereien in litterarischer Form. Die Litteratur der Streitschriften, worin HUTTEN der grosse Meister war, die Volkslieder und vorzugsweise solche geistlichen Inhalts, und das lateinische Schuldrama, das sind die litterarischen Erscheinungen dieser Zeit. Wir wissen aber welche Ursachen die Poesie gewaltsam erstickt haben, die staatliche Zerbröckelung, das ewige Gezänk über Calvinismus und Lutheranismus, und das gänzliche Fürsichexistiren von Gegenden oder Städten ohne die geringste Betheiligung anderer, mit einem Worte, die gesellschaftliche Zerrissenheit. Eine schwüle, bange Zeit drückte gegen das Ende des Jahrhunderts auf den Deutschen, schwere Gewitterwolken waren im Anzug, welche bald losplatzen sollten. Unter solchen Umständen kann weder die Poesie noch ihr Material, die Sprache, einen hohen Wachstum erreichen. Dass die erste Hälfte des XVII Jahrhunderts von einem unübersehlichen Jammermeer des schwülstigsten, haarsträubendsten Unsinns oder der seichtesten Nachahmerei des Auslandes überdeckt war, wo nur hie und da ein Besserer sich vergebens emporrang [1]), das kann uns bei solchen politischen Umständen als der dreiszigjährige Krieg herbeiführte nicht wundern. Bekanntlich hat dieser Zustand etwas gebessert bis ins XVIII Jahrhundert fortgedauert, wo der vielbewunderte und geschmähte GOTTSCHED sich bemühte eine Kunst und namentlich eine dramatische

---

[1]) S. DACH, GÜNTHER, P. FLEMING u. a.

Kunst ins Leben zu rufen, die der zeitlichen Lage entsprechend sein sollte. Diese Tendenz hatte von vornherein nicht die geringste Aussicht auf Erfolg, denn erstens gründete sie sich auf die im höchsten Grade individuellen Kunstprincipien dieses Litteraturpabstes (wie man ihn oft genannt) selbst, und zweitens fand sie gar keine Unterstützung dort woher allein die Hülfe hätte kommen sollen, an den Höfen von Berlin, Hessen-Kassel, Dresden. Man bewunderte französische Tragödien und Komödien und konnte sich daran nicht satt sehen, aber nur in der französischen Sprache. Denselben Kunstgenuss in der Landessprache zu erhalten, davon wollten diese hohen Gönner des Leipziger Professors nichts wissen. Es scheint dass sie instinktiv gefühlt haben, dass ein buchstäblich in die deutsche Sprache hinübergepflanzter Molière oder Racine nicht glücklich ausschlagen würde. Und sie hatten ganz Recht daran. Es lässt sich kaum eine Sprache denken, welche sich der wirklichen Schönheit von Racine und Molière weniger anpasst als die Deutsche, und dazu noch wie diese im XVIII Jahrhundert vor dem Auftreten von Klopstock, Lessing, Goethe u. s. w. beschaffen war. Gottsched's einziges Verdienst ist aber gewesen, dass er die Greuelstücke von der Bühne vertrieb, allerdings kein grosses, denn er hatte Nichts um an die Stelle derselben zu setzen, und vielleicht wären sie von selbst in Unbrauch gerathen, so bald die Vorboten einer edlern Kunst sich zeigten. Was die grossen Heroen der deutschen Litteratur, Klopstock, Wieland, Herder und vor allem Goethe, der vielfach auf Hans Sachs zurückging und der erste war der den frischen Volkston und die Schätze der deutschen Sprache hervorhob und zu veredeln wusste — was diese für die Sprache gethan haben, ist von allgemeiner Bekanntheit und braucht hier nicht erwähnt zu werden. Nach einer schicksalschweren Periode von zwei Jahrhunderten brach die Zeit an, wo die deutsche Sprache sich einerseits aus der Nachahmungssucht und Verfälschung seines nationalen Charakters loswickelte und andrerseits die ungeschminkte Rohheit und Rüpelhaftigkeit als ein Übel anerkennen lernte. Es bildete sich allmählich eine Litteratur-Sprache, welche das wahrhaft deutsche Wesen in schöne Formen zu kleiden gestattete, was vorher beinahe aus der Möglichkeit ausgeschlossen war. Zwar ging es nicht in einem rasch fort, denn viele der sogen. Kraftgenien, Klinger, Lenz u. a. und

auch spätere Schriftsteller wie JEAN PAUL zeigen eine bedauerliche Vorliebe für die Styllosigkeit und den Schwulst, aber es entstanden Muster des Styls, denen der Vernünftige nachfolgen konnte.

VI.

Über die politischen Verhältnisse Frankreichs haben wir schon gesprochen; die litterarischen sind ein treues Abbild derselben. Denn die erste Hälfte des XVI Jahrhunderts unter den kunstliebenden Königen Franz I und Heinrich II, wo Frankreich noch in einem verhältnissmässig glücklichen Zustande verkehrte, zeichnet sich an Bedeutsamkeit der Namen vor der zweiten schicksalschweren Hälfte aus. Mit Ausnahme Montaigne's ist während der Religionskriegen kein Schriftsteller ersten Ranges aufzufinden; hingegen eine grosse Masse solcher, welche ihre Feder der leidenschaftlichsten Polemik widmen und mit den vergänglichen Parteifragen, wofür sie sich erwärmten, auch aus der Erinnerung verschwanden [1]). Zu der ersten Hälfte gehören RABELAIS, MARGUERITE DE NAVARRE, der unbekannte Verfasser der Cent nouvelles nouvelles, AMYOT, LOUISE LABÉ, CLÉMENT MAROT, und endlich noch der Plaudertasche und Schmutzfinke BRANTÔME. Es liegt selbstverständlich nicht in unsrer Absicht sie alle der Reihe nach einer eingehenden Besprechung zu unterwerfen. Wir müssen die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf RABELAIS lenken, weil er der poesiereichste und sprachkünstlerischste aller genannten ist. RABELAIS ist der grosse Franzose der Renaissance in Frankreich. Er starb 1553 und das fünfte Buch des Pantagruel wurde kurz nach seinem Tode veröffentlicht. In ihm hat die Renaissance ihr Bild abgedruckt und mit ihm ist sie auch ins Grab

[1]) Wir haben hier nur die schöne Litteratur zu beachten, und in dieser ist die Zahl der bedeutenden Namen keine grosse. Was aber das praktische Leben anlangt, so ist es hinlänglich bekannt, welche Reihe von hervorragenden Männern inmitten dieser Religionskriege Frankreich hervorgebracht. Unter diesen haben Viele als Politiker, Redner, Geschichtschreiber und Memoirenverfasser die Erinnerung an ihr Wirken und Streben dem späteren Geschlecht hinterlassen. Aber diese litterarischen Productionen stehen der Poesie zu entfernt dass wir uns hier damit zu beschäftigen hätten.

gestiegen. Wer das Wesen der Renaissance in Frankreich und die gleichzeitige Gesellschaft, besonders die Gelehrtenwelt an der Pariser Universität kennen lernen will, der muss Rabelais gründlich studiren. Es ist schon viel über ihn gesagt worden, auch von geistreichen Franzosen wie Sainte-Beuve und Phil. Charles. Es ist aber alles ungenügend, Rabelais ist nicht zu charakterisiren, am wenigsten natürlich aesthetisch einzuschachteln. Er besitzt die merkwürdige Eigenschaft, dass er bei jeder erneuten Lectüre wieder neu und frisch erscheint, und zugleich auch wieder ermüdet und langweilt. Ein Hofnarr von riesenhaften Proportionen der in einer Maskerade von gleich riesenhaften Dimensionen die Kolbe schwingt und einen Regen von sprühenden Witzen um sich wirft. Es ist ein Kern-Franzose mit Esprit begabt bis in die Fingerspitzen, leider aber auch zu sehr Kind seiner Zeit, erfüllt von der barocken Vielwisserei des Renaissance-Zeitalters und mit einer unbezwinglichen Neigung alles ins Groteske zu übertreiben. Er hat von allen Geistern des XVI Jahrhunderts den meisten Antheil an der Shakespearschen Phantasie, aber sie geht mit ihm durch wie ein wildes Pferd. Es ist zu bedauern dass Rabelais' Werke für die spätere Zeit fast ungeniessbar geworden und aus zwei Gründen. Erstens wegen der überschwenglichen Masse abstruser Gelehrsamkeit und Details aus dem damaligen Leben welche uns unverständlich geworden. Mit diesem Kram ungeniessbaren Wissens sind seine Werke ausgestopft. Hätte er es verstanden hierin Mass zu halten so wie Shakespeare das gethan, so würde er vielleicht unschätzbar sein als Culturbild und auch als Poesie für sich.

Jetzt wird er ausser dem Kreis jener, welche die Litteratur studiren, kaum gelesen und gilt er viel mehr als litterarische Curiosität wie Burton's Anatomy of Melancholy, Browne's Religio Medici und solche Werke denn als Schriftsteller bleibenden Werthes. Zweitens trägt die Schuld an dieser übrigens unverdienten Zurücksetzung die Sprache. Diese Sprache ist äusserst kühn und genial, sie schwingt sich im Reiche der Prosa hinauf zu einer Höhe des selbständigen Bildungsvermögens wie die Shakespeare's. Aber sie leidet an einem aus Rand und Band gehenden Hang zum absonderlichen, schwülstigen und geschmacklosen — dien Übeln jener Zeit. Dann trägt sie ein zu individuelles Gepräge

und ist für jeden andern als Rabelais ein ungeschicktes Werkzeug, geschweige natürlich für die nachher erscheinenden geistesarmen Stümper im Zeitalter Ludwig's XIII. Endlich hindert ihre ungeheure Unanständigkeit den heutigen Leser vielfach am Genuss. Doch war Rabelais' Bestreben im Ganzen genommen ein gutes, er wollte der Vermittler sein zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit, auf die französische Volkssprache, wie man sie in Paris sprach, das Picardische, die klassische einimpfen und so aus beiden ein junges und kräftiges Gewachs ziehen — ein sehr lobenswerthes Bestreben. Auch vermied er die Übertreibungen des Klassicismus und erkannte diese Gefahr, denn die Sucht ein verlatinisirtes französisch zu sprechen macht er gelegentlich lächerlich, wie im XIX Capitel der Gargantua, wo der Mönch die Glocke der Notre-Dame zurückfragt, und mehr noch in der lächerlichen Rede des Studenten aus dem Limousin in Pantagruel, livre II, ch. 6. Hätte man es verstanden aus Rabelais' Beispiel Belehrung zu schöpfen und das werthvolle aufzuheben, so hätte es der französischen Sprache und Litteratur gewiss nicht geschadet. Aber es geschah nichts dergleichen.

Der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehören an MONTAIGNE; die satirisch-polemische Dichtung, welche auf gleiche Weise wie in Deutschland in der ersten Hälfte, bedeutsame Repräsentanten hat in den Verfassern der Satire Ménippée und etwas später in Mathurin Regnier; endlich die vielberühmte Pléiade. MONTAIGNE, dessen Essais 1580 erschienen, steht diesen allen weit voran: er ist nicht unrichtig zu nennen der Vater der französischen Prosa; er eröffnet die Reihe der vielen liebenswürdigen, geistreichen Essayisten und Moralisten, welche bekanntlich eine Hauptzierde der französischen Litteratur ausmachen. Doch wenn schon Montaigne's Nachwirkung weiter gereicht hat als bei Rabelais der Fall ist, so müssen wir uns doch nicht darüber täuschen lassen dass Rabelais das Verdienst gebührt für die Schöpfung einer poesiereichen Sprache in Frankreich mehr gethan zu haben als Montaigne. Dass später aus diesem Ansatz nichts geworden, das ist zu bedauern, denn es hätte etwas daraus werden können. Aber jetzt fing das Verlatinisiren, vor welchem Übel Rabelais noch gewarnt hatte, erst recht an und mit der Aufnahme der frischen Volkssprache in die Litteratur und die Sprache der Gebildeten war

es auf Jahrhunderte aus. Die sogen. Italo-Graeco-Romanische Richtung trat hervor und riss bald die ganze schöngeistige Litteratur auf ihre Bahnen fort. Die alte Gallische Sprache von François Villon, Marot, Rabelais wurde zum Aussterben verdammt, und die bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mächtig emporgekommene Bewunderung und Nachahmung des Klassicismus und der italienischen Litteratur — dieselbe Erscheinungen welche wir in England erblickt haben — brach jetzt alle Schranken durch und brachte französische Sprache und Styl unter den Zwang ihrer Herrschaft. Der Italo-Romanismus hatte die Geister vollständig berauscht. Seine Wirkung war genau die Umgekehrte als in England; gab er da den kräftigen Anstoss zu dem Emporblühen einer glänzenden und reichen National-Litteratur, so wusste er hier nur dem Gelehrten-Pedantismus Nahrung zu verschaffen und zu Alfanzereien und Reimspielen zu verführen, während der nationale Geist aus der Poesie hinwegflüchtete und in der Prosa von Montaigne, der Memoiren- und Geschichteschreiber und der Pamphletisten eine Zuflucht fand. Der Grund dieser Verschiedenheit ist wohl nirgend anders als in den politischen und socialen Zuständen Englands und Frankreichs zu suchen. Das Haupt dieser neuen Richtung, das jetzt als höchster Gesetzgeber des Geschmacks und Schöpfer einer neuen, verfeinerten Poesie auftrat war Ronsard. Er mit seinen Genossen Jodelle, dem Dramatiker, und du Bellay, dem Kritiker und Sprachgelehrten der in seinem Buch La deffence et illustration de la langue française das Programm der neuen Schule aufstellte, und den vier andern Satelliten, zusammen die Pléiade geheissen — war bald die berühmte, vielgefeierte, ja angebetete Gottheit der Zeit. Die spätern Zeiten haben ihm diesen leicht erworbenen Ruhm schwer entgelten lassen, indem sie ihn von seiner Höhe heruntergezogen und in den modrigen litterarischen Rumpelkammer hineingestossen haben. Es ist ihm dasselbe Schicksal widerfahren wie Dryden und Pope in England, wie Gottsched in Deutschland. Auf die Vergötterung der Zeitgenossen folgte die Gleichgültigkeit oder die Verachtung der Nachwelt. Ganz gerecht und frei von Launenhaftigkeit ist die vox populi in der Litteratur so wenig wie im Leben.

Ronsard ist affectirt, erzwungen und barock ohne Zweifel —

Sünden welche der correcte französische Stylist nie verzeiht. Doch vereinigt er mit dem Schwulst auch Qualitäten, welche wir, da sie sich in der spätern Trockenheit und Dürre der französischen Poesie so selten blicken lassen, doch nicht zu gering schätzen sollten. Ein Bestreben nach Frische und origineller Kühnheit des Ausdrucks und nach Anschaulichkeit kann man ihm auf gutem Grunde nicht absprechen. [1]) Viele dieser Ausdrücke muthen uns jetzt sonderbar an weil die spätere Entwicklung des französischen Styls sie nicht im geringsten erträgt und die Schöngeisterei unter Ludwig XIII, die Précieuses ridicules sie auf geistlose Art nachgeahmt und somit die Tendenz lächerlich gemacht haben. Damit ist aber nicht der Beweis geliefert dass in Ronsard's Neuerungen nicht der geringste Kern von Werth enthalten sei. Ganz verdammungswerth war hingegen der verrückte Hang der Nachahmer die französische Grammatik mit lateinischen oder italienischen Formen und Endungen bereichern zu wollen. Das verdient nur den Namen Sprachverhunzung, und leitete zur Persiflage, wie in den berühmtgewordenen Versen:

Orbecche frèricide, Orbecche méricide!
Tu seras péricide, ainsi que filicide!

Auch wurde du Bellay dieser Italo-Latinisirung der Sprache abgeneigt und Ronsard stimmte ihm später bei. Wie man aber über diese Schule denken möge, [2]) so glaube ich doch dass kein Kenner der französischen Litteratur während der Renaissance die Thatsache ganz in Abrede stellen wird, dass das damalige französisch in seiner Frische und originellen Kraft, in den sprachlichen Freiheiten, wie in dem Gebrauch der Ellipse und der Metathesis, der Weglassung des Artikels und andrer Verbindungswörter in Fällen wo der Satz es noch erlaubte, Vorzüge besass die man später nur zu sehr vermisst.

Das Régime von Malherbe und Boileau hat die Sprache äus-

[1]) So lesen wir an einer Stelle: et au lieu de tes bois, Dont l'ombrage incertain lentement se remue, tu sentiras etc.; an einer andern das Bild, la rose s'environne des plis d'une robe de pourpre, la chataigne d'un rempart épineux u. ähnl.

[2]) Es hat in der romantischen Periode unsres Jahrhunderts ein bedeutender französischer Dichter der weniger hochgeachtet wird als er verdient, einige Tendenzen der Ronsard'schen Schule übergenommen, Théophile Gautier.

serst correct, präcis und durchsichtlich gemacht, aber auch äusserst flach und arm und alle Anschaulichkeit systematisch abgetötet. Corneille, Racine, Molière, la Fontaine u. a. haben sich diesem Zwangsystem, dass die Grammatik nach dem Vorbilde der gerichtlichen Untersuchung zu einem spanischen Stiefel oder zu einem centnerschweren Gewichte an den Füssen umbilden wollte, auch nie vollständig unterworfen, ihre Abweichungen von den gesetzmässigen grammatischen Regeln sind nicht selten.

Ronsard ist vielleicht zu betrachten als der letzte, aber etwas verwelkte und nach künstlichen Parfums duftende Nachblüthe der alten französischen Originalität, des Esprit Gaullois, der jetzt ins Grab stieg. Denn es fängt jetzt die Regierung des absoluten Monarchen Boileau an, der nachdem Malherbe ihm den Weg gebahnt, von nun an auf dem Parnassus schulmeistern wird. Und diesen beiden ist es zu verdanken, dass fortan die Correctheit, die letzte aller poetischen Tugenden als die höchste angepriesen wurde, so dass Voltaire sich später vermessen durfte auszurufen: „que la langue française était la moins poétique du monde." Ja, wenn sie erst in die Dressur genommen, ihr jedes wirre Haar ausgezupft, und sie glatt und pomadirt wie ein neugebackenes Hofjunkerchen paradiren muss, dann versteht's! Mit dieser Umwandlung ging zusammen eine vollständige Änderung im Staat und in der Gesellschaft. Der Streit über die Rivalität mit Spanien hatte sich während und nach dem dreiszigjährigen Krieg entschieden zu Gunsten Frankreich's geleitet von dem grossen Richelieu; die innern Unruhen hatten sich gelegt, jede Spur von Landesunabhängigkeit war mit dem Untergang der Fronde ausgetilgt, die Centralisation ward vollendet und Paris zum Mittelpunkt erhoben aller künftigen Schöngeisterei und poetischen Lebens. [1]) Und so brach die von den Franzosen so vergötterte Kunst aus dem Siècle Louis Quatorze an.

Diese neue Litteratur erhob sich auf der Grundlage der römischen

---

[1]) Da wir hier nur die grossen Strömungen der Renaissance und ihre Nachwirkungen zu betrachten haben, und keine französische Litteratur-Geschichte schreiben, überschlagen wir die Einflüsse Spaniens unter Ludwig XIII, Richelieu und Mazarin und gehen an den Namen von Corneille, Balzac, Voiture, Calprénède, d'Urfé, de Scudéry, Scarron, Cyrano de Bergerac etc., welche in dieser Zwischenzeit liegen, ohne sie zu berühren, vorbei.

Welt und sog aus dieser grossentheils ihre Nahrung; der Pseudo-Klassicismus gewann von nun an eine Macht, welcher sich der ganze Continent unterwarf und die erst durch die Ideen der Revolutionszeit gestürzt wurde, welche, wie gesagt, hauptsächlich von England aus hinüberkamen.

Dass die Poesie unter dem grossen Ludwig in der Hofatmosphäre sich nicht wenig beengt und beklemmt fühlte, ist offenkündig. Für freie Geister war die Convention und der Perückenstyl ein bleierner Zwang. Schon Corneille hatte sich dem dramatischen Schulzwang widerstrebt, ohne sich demselben entziehen zu können. Die freiesten und selbständigsten Dichter des Ludwig'schen Zeitalters, MOLIÈRE und LAFONTAINE, fanden, der letztere gar keine, und der erste nur unter Fürsprache Boileau's bei dem König Anerkennung. Die freie Äusserung, das kühne Wort war Ludwig innig verhasst, wie begreiflich, und daher zog er die Hofschranzen und schönrednerischen Speichellecker weit vor und belohnte sie mit vielen fetten Pensionen, während der verdienstvolle leer ausging oder sich mit dem Abhub zu begnügen hatte. Dieselbe Begeisterung für den nichtssagenden Pseudo-Klassicismus finden wir unter Napoleon I zurück. Die rhetorische und pathetische Übertreibung, vor allen Dingen die glitzernde Lügenhaftigkeit, das schien ihm äusserst bewundernswerth und nicht genug zu empfehlen. Begreiflich, es diente seinen Zwecken. Es hat gewiss seine Ursache, warum die Herrscher immer dem Klassicismus vorgestanden haben, und warum die Romantik in Frankreich sich mit so viel Mühe durchgekämpft hat. Auch die Männer der Revolution, weil sie sich wohl bewusst waren, wie viel Hohlheit, Lüge und Falschheit in der Wirklichkeit vorhanden waren, griffen nur zu sehr zu der römischen Toga und drapirten sich damit, und unter dem Directoire musste die Römischthümelei noch weiter um sich hingreifen und sie vollends lächerlich machen.

Doch würden wir uns eine grosse Ungerechtigkeit zu Schulden kommen lassen, wollten wir ableugnen oder gar darüber hinwegsehen dass zur Zeit des grossen Ludwig sich die französische Prosa und die Sprache innerhalb enggezogener Grenzen und von wirklich grossen Geistern geführt, zu einer Kunstgewandtheit und Durchsichtigkeit der Form erhoben hat welche höchst anerken-

nungswerth sind. Die französische Prosa entschädigt uns für dasjenige was wir in der Poesie nur zu sehr vermissen, die Frische und Natürlichkeit. Die poetische Sprache ist für unser Gefühl immer phrasenhaft, aufgeputzt und kalt, sogar bei den besten gleicht sie jenen mit grausamer Kunst verfertigten Käfigen des Mittelalters in denen man weder stehen, sitzen noch liegen konnte. Hingegen die Prosa eines PASCAL, LAROCHEFOUCAULD, LA BRUYÈRE, MAD. DE SÉVIGNÉ, zeichnet sich aus durch eine Schärfe und Durchsichtigkeit des Gedankens, eine klare und wohltönende Eleganz der Form und eine einnehmende Liebenswürdigkeit, welche unsre Bewunderung erheischen und auch immer erhalten sollen, denn es sind ja nicht viel Prosaschriftsteller auf der Welt, welche diese Tugenden in diesem Masse vorweisen können. Und diese Tugenden der Prosa werden einen ewigen Werth behalten; jedes Zeitalter, in welchem der Kopf wieder klar und das Herz gesund und warm ist, wird zu diesen Mustern zurückkehren.

Wenn wir jetzt am Ende dieser Betrachtungen die Summe unsrer Erfahrungen ziehen, so können wir diese folgendermassen zusammenfassen. Auf dem Continente, in Frankreich, d. h. Paris und Versailles, und in Deutschland und sonstigen Ländern überall wo Paris den Ton angab, wurde im XVII und XVIII Jahrhundert der Klassicismus die Grundlage der geistigen Bildung. Und das war möglich und musste so werden, weil diese Geschmacksrichtung mit den Zwecken der Herrscher und ihrer Hofkreise übereinstimmte, und da der Hof den Geschmack vorschrieb und Gesetze darüber aufstellte, so hatte alles andere sich ihm nur anzuschliessen. Malherbe und Boileau haben diese Alleinherrschaft vorbereitet, da sie der Freiheit und Individualität den Krieg erklärten. In England wurde die Macht des Klassicismus beschränkt auf den Hof von Elisabeth und Jacob und die nächststehenden Kreise, aber nie als ein Zwang empfunden. Andrerseits drang die Bildung aus Italien durch, führte die Romantik aus dem Süden ein und rief die einheimische zu neuem Leben auf, und dieser Strom neuer, lebendiger Kraft durchdrang das Nationale Wesen und gab ihm eine eigene, seinen Sitten und Ideen entsprechende Litteratur. Dass dies geschehen konnte, dafür sorgte die Freiheit, die Selbständigkeit des englischen Volkes, welches selbst seinen Geschmack bildete,

und dem Hof kein Recht ihm etwas vorzuschreiben [1]) einräumte.

Wir werden jetzt andere Einflüsse zu betrachten haben, welche die Existenz einer volksthümlichen Litteratur in England versichert haben.

VII.

Es giebt eine Frage, welche bisher in der Wissenschaft des Staates und der Gesellschaft weit mehr die Gedanken angeregt hat als in Sachen der Litteratur und der Kunst, als wäre sie da eine weniger beachtenswerthe. Es ist die Frage der Centralisation. Welchen Einfluss übt ein kräftig ancingeschlossenes Staatsleben, eine Concentrirung aller Kräfte der Gesellschaft auf Litteratur und Kunst aus? Ist vielleicht zur Entstehung einer grossen National-Litteratur das Vorhandensein eines geistigen Mittelpunktes, einer reichbevölkerten Hauptstadt, eine unerlässliche Vorbedingung? Zwar ist diese Frage eine höchst verwickelte und schwierige, und vom Standpunkte unsrer Zeit vielleicht noch keiner Lösung fähig. Demnach ist es begreiflich, dass man sich scheut in eine Menge dunkler Streitfragen verwickelt zu werden, wo der Ausweg nicht leicht zu finden. In der Entwicklungsgeschichte der Staaten und Gesellschaften bietet sich ein reicher Vorrath von Anhalts- und Vergleichungspunkten dar, welche auf inductivem Wege, sorgfältig nach ihren Ursachen und Folgen geprüft, wobei das gleiche zusammengebracht, das ungleiche ausgeschieden wird, wenigstens zu einigen folgerichtigen Schlüssen führen können.

Es ist da verhältnissmässig unschwierig nachzuweisen wie die innere Einrichtung des Staates mit andern Culturerscheinungen, wie Wohlfahrt und Sicherheit, das Gedeihen von Handel und Gewerben, die öffentliche Moralität, freie Gedankenthätigkeit, Luxus im Privat-Leben u. s. f., zusammenhängt. Es giebt da ein Gewebe

[1]) Nur während der kurzen Periode der Restauration unter Karl II und Jacob II gelang es der französischen Geistesrichtung und dem Geschmack von Versailles die Londoner Welt zu beherrschen. Aber wie kurz hat es gedauert, wie bald trat wieder eine nationale Wendung ein unter Königinn Anna!

von Ursachen und Wirkungen deren Hauptfäden nachspürbar sind. Aber mit der Litteratur verhält es sich anders. Die bedeutsamen Erscheinungen, unter denen wir die in einem Zeitabschnitte sich ansammelnden Gruppen verstehen — um es so zu nennen — welche allein das Material zu solchen Untersuchungen hergeben können, sind bis jetzt noch zu selten aufgetreten, dass ein Vergleich möglich wäre. An einer langen Reihe zerstreuter Namen ohne Weiteres haben wir nichts; es muss sich erst unter diesen eine nachweisbare Gesetzmässigkeit, eine Rückkehr von Gruppen-Ansammlungen, zusammenfallend mit hervorragenden Erscheinungen in der staatlichen Geschichte, darthun, dürfen wir uns versprechen in unsren Folgerungen nicht gänzlich fehlzugehen. Vorläufig müssen wir die Frage beiseite stellen und es einer spätern Zeit überlassen uns die Gesetze aufzudecken, welche das geistliche Leben der Völker vermuthlich in demselben Masse beherrschen wie das materielle.

Was eine specielle Gattung der Litteratur betrifft, das Drama und auch den Sittenroman, so bleibt es trotzdem nicht unmöglich über diese dunkle Frage der Centralisation einiges Licht zu verbreiten, wenn auch aus genannten Gründen von einer absoluten Bejahung oder Verneinung keine Rede sein darf. Wir verweisen nach gewissen bedeutsamen Thatsachen wobei wir es dem Leser anheimstellen sebst die Folgerungen zu ziehen. Bei dem Drama machen sich materielle Faktoren geltend, deren Wichtigkeit die Erfahrung hat kennen lernen, und man würde sich täuschen wollte man damit nicht rechnen. Die Existenz grösserer Bühnen mit den Zeitbedürfnissen entsprechendem Material, oder eine Anzahl derselben am selben Ort, die damit gepaarte Bildung gut geschulter Schauspielertruppen, ein zahlreiches aus allen Ständen zusammengestelltes Theaterpublikum, grosse Einnahmen, ein lebhaftes Interesse für das Theater, ein sich bildender Durchschnitts-Geschmack von der Kritik mit Vernunft geleitet, ein Einverständniss zwischen Theaterpublikum, Schauspielern und Dichtern, wodurch alles unklare und schwebende in Bezug auf Zweck und Ansprüche von der Seite des Dichters und auf Theilnahme und Entgegenkommen von Seiten des Publikums aufgehoben ist — das sind Einflüsse von bestimmten Folgen auf die dramatische Dichtung

einer Zeit. Dasselbe gilt vom umgekehrten. Kleinere Bühnen welche mit dürftigen Mitteln auskommen müssen und im Repertorium beschränkt sind, sich den Anforderungen einer kleinen Klasse von Theaterbesuchern unterwerfen müssen oder ein Publikum vor sich haben das keinen ausgeprägten Charakter zeigt und immer seinen Geschmack wechselt, folglich bei der Auswahl der Stücke ein immer zu hohes oder zu tiefes Greifen; schlechte Einnahmen welche, wenn nur bisweilen dem bessern Geschmack gehuldigt wird, zu der Aufführung sogen. Kassenstücken zu greifen zwingen die Lücke anzufüllen, demzufolge ein mageres Interesse für das Schauspielerfach und eine mit Mühe auf den Beinen gehaltene Kunst; — oder auch grössere Bühnen, auf denen es aber an der heilsamen Zusammenwirkung von Dichtern und Schauspielern mangelt, wo der eine den andern nicht versteht, der Dichter weil ihm die Theaterroutine abgeht und er unausführliche Ideale zu verwirklichen sucht, der Schauspieler weil der hohe Flug des Dichters ihm unerreichbar und er in sein Wesen und seinen Gedanken nicht eindringen kann, und als unabwendbare Folge dieser Misshelligkeit das Publikum kalt bleibt und die Schuld des Misslingens beiden, Dichtern wie Schauspielern, aufwälzt — das sind alles Umstände, welche eine ganz verschiedene Lage bewirken. Wer mit der Theatergeschichte aller Länder ein wenig bekannt ist, dem wird es nicht schwer fallen gewisse Thatsachen des Gedeihens oder des Zurückganges auf eine oder mehrere solcher Ursachen zurückzuführen.

Neben diesen materiellen Faktoren sind noch einzelne geistige zu erwähnen. Grosse reichbevölkerte Städte bieten ein ergiebigeres Feld zur Beobachtung des Menschen dar als kleinere, oder wenigstens bringen sie eher zur Erkenntniss desjenigen was im Menschen wirklich gross ist und sich dem erhabenen nähert. Daher sind sie ein günstiger Boden zur Erzeugung des Dramas höheren Styls und auch des Sittenromans, insofern dieser nämlich nicht sich in der Malerei von Krähwinkelsitten bewegt, wie das oft genug der Fall ist. Kleinere Ortschaften mögen zum Possenhaften und zum Lächerlichmachen alles täppischen Krämerwesens die schönsten Stoffe herbeiführen, das werden wir gewiss nicht in Abrede stellen, und die lustigsten Geschichten mögen wohl da ihren Ursprung gefunden haben. Aber die Kraft und Energie des menschlichen Charakters

läuft nur zu sehr die Gefahr im kleinlichen Geschlepp zu ersticken, sie braucht immer neuen Zufuhr von Brennstoff oder das Feuer erlischt. Es giebt zwar Ausnahmen auf diese Regel und es liesse sich ohne viel Mühe Beispiele beibringen, wie in einem engen vom grossen Weltverkehr abgeschlossenen Kreis sich ein Charakter gestählt und grosses zu Stande gebracht habe; damit ist aber die Regel noch nicht umgestossen und es bleibt immer die Frage, wie dieser Charakter erst seine Kraft entfaltet hätte, wäre er auf der grossen Weltbühne versetzt gewesen. Man denke nur an Schiller, um ein leuchtendes Beispiel zu nennen, wie kleinliche Verhältnisse den grossen Geist drücken

In Bezug auf das Theater braucht man dabei nicht einmal ausschliesslich an Schilde und Krähwinkel zu denken. Die Vermuthung ist gerechtfertigt, dass auch Städte zweiten Ranges, mögen übrigens ihre Sitten über Krähwinkel weit erhaben sein, sich nicht dazu eignen Pflegestätte einer grossen dramatischen Kunst, wenigstens einer bedeutenden Schule zu werden. Es fehlen da immer noch solche wichtigen Momente wie die Anwesenheit eines Hofs, des Sitzes der Regierung, das Durchziehen vieler Ausländer, die Bildung einer Volksmasse welche einen eigenen Charakter und Willen bekundet, ein lebhafter gesellschaftlicher Verkehr, viele Zerstreuungen und Genüsse, u. s. w. — alle welche dem Leben einer Grossstadt eine so leicht bewegte und veränderliche Physionomie ertheilen, wodurch sie, wie so oft bemerkt worden, einem organischen Wesen, in dessen Adern das Blut nie zu strömen aufhört, ähnlich wird. In den auf grossem Kampfraume sich tümmelnden Leidenschaften findet der Dichter seinen Arbeitsstoff, da sammelt er die Eindrücke welche er in seinem Geiste aufbewahrt um sie später zu verarbeiten. Und diese Arbeitsquelle fängt mit jedem neuen Tag wieder zu fliessen an und ist unerschöpflich und immer für jeden da, der daran zu studiren weiss. In Grossstädten wird rasch und leidenschaftlich gelebt, weil die Kräfte nie unbenutzt versteckt liegen, sondern immer leicht von andern Kräften in Bewegung gesetzt und fortgetrieben werden. So entsteht schon ein bedeutendes Stück dramatischen Lebens von selbst, ohne die geringste Mitarbeit des Dichters. Hingegen die Städte zweiten Ranges insofern sie den kleinen Ortschaften nahe kommen, als das innere

Leben Mühe hat auf die Oberfläche hinaufzusteigen, und öfters hervorgezogen und herausgelockt werden muss, damit es eine dramatische Gestalt annehmen könne.

Mit der Centralisationsfrage hängt noch eine dritte Erscheinung zusammen, welche nicht umgangen werden darf — jedoch hat sie nur Bezug auf die Vergangenheit. Wir meinen die Ausbildung einer feststehenden, von vielen gesprochenen Umgangssprache. In der Zeit, von welcher wir handeln, konnte eine solche nur durch Centralisirung entstehen. In dem Begriff Sprache liegt eigentlich die Centralisirung in gewissem Masse schon ausgesprochen. Eine Sprache legt immer einen Zwang auf, sie gebietet die Befolgung bestimmter, die Gemeinschaft bindender Regeln, welche von Autoritäten, welche sich selbst dazu erhoben oder vermöge ihrer Überlegenheit allmählich als solche anerkannt wurden, festgestellt worden. Wir brauchen dabei nicht an die Existenz der von Richelieu aufgerichteten Académie und ihre tirannische Gesetzgebung auf dem Gebiete der französische Sprache zu denken um einzusehen dass eine Sprache ohne Convention, ohne eine allgemeine Norm der man sich freiwillig unterwirft, nicht zu Stande kommt. — In Frankreich ist es das besondere dass es eine bestimmte Corporation war, welche für alle Zeiten sich die Mächt ausschliesslich vorbehielt zwingende Vorschriften aufzustellen, ohne dass je die Frage gestellt werden durfte, ob nicht andern dieselbe Befugniss zugesprochen werden müsse. Auch in Ländern der grössten Freiheit herrscht zeitweis ein conventionnelles Band, dem jeder sich gern anschliesst, weil es im Interesse der Schriftsteller selbst liegt das Werkzeug, womit sie arbeiten müssen, vor willkürlichen Eingriffen und Änderungen sicher zu stellen. Man nennt das die Sprachreinheit bewahren oder zu erwerben suchen. Und dass eine Grossstadt, wo eine zahlreiche Bevölkerung Umgang hält in derselben Mundart das viel eher möglich macht als eine Zahl von Städten und Dörfern über eine ganze Gegend zerstreut, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Es ist da die nöthige Grundlage schon in der Verkehrssprache vorhanden und der Schriftsteller braucht nur aufzumerken, zu sammeln und zu sichten, er bildet sich sein Gebäude aus dem vorliegenden Rohmaterial. Dies Streben zur Feststellung und Verallgemeinerung steht nicht im geringsten Widerspruch mit dem

fliessenden Zustand der englischen Sprache im Elisabeth'schen Zeitalter und der Freiheit welche Shakespeare sich beimass, wovon im vorigen Capitel gesprochen. Es ist nur ein Unterschied im Grade der Bewegung welche den Schein weckt es sei ein Widerspruch darin enthalten. In absolutem Stillstand verkehrt eine Sprache wohl nie. Zur Zeit Shakespeare's war die Bewegung eine etwas ungestüme; später trat eine gleichmässerigere ein. Das Hauptgewicht müssen wir darauf legen, dass zwischen der Umgangssprache und der Schriftsprache ein immerwährendes Hin- und Herströmen vorging. Die eine suchte sich der andern anzubequemen, mit der andern eins zu werden.

London war damals nicht bloss dem Namen nach, sondern auch in Wirklichkeit der Mittelpunkt, selbst noch in höherm Sinn wie jetzt. Es hatte eine Seele welche im raschen Gang anwuchs und ihre Kraft vermehrte, und sie strebte darnach die ganze englische Bildung in sich aufzunehmen. Im heutigen ungeheuren geographischen Begriff London fehlt die gewaltige Seele welche man in einem solchen Riesenkörper suchen würde. Wann und wo wird auf dem Festlande von einem Londener Theater oder einer Londener Litteratur gesprochen? Unter Queen Bess blühte eine reichhaltige Litteratur, welche fast alle Genres in sich fasste, dramatische, lyrische und epische Dichtung, Novellen- und Romanschriftstellerei, Tageskritik, den Essay, die politische und moralische Tendenzschrift, die Satire, das Flugblatt u. s. w. Und die Schauspielertruppen zogen nach Holland und Deutschland um dort Vorstellungen zu geben. Die Bevölkerung erreichte um 1600 die Zahl von 300.000, gewiss gegen die heutige von vier millionen, wenig oder gar nichts, aber nach dem Massstabe des XVI Jahrhunderts schon eine sehr beträchtliche Zahl. Alles was sich höher beanlagt fühlte und das Bewustsein seiner Talente mit sich trug zog aus der Provinz nach London um sich da auf irgend welcher Art durchzuschlagen. Shakespeare ist nicht der einzige gewesen der mit dem Bündel auf dem Rücken und dem Stock in der Hand dorthin ging um sein Glück zu versuchen. London war zu der Zeit die bedeutendste Stadt in Europa. Diesen Vorrang verschaffte ihr die hervorragende Stellung, welche England unter der Regierung Elisabeth's im Europäischen Staatensystem und im Handel einzunehmen begann. England wurde in der zweiten Hälfte

des Jahrhunderts eine Hauptstätte der Diplomatie, da liefen viele Fäden des kunstvollen Gewebes in einen Knoten zusammen, oder richtiger gesagt sass da eine grosse Spinne, welche unaufhörlich nach allen Seiten und Ecken Drähte hinwarf und sie anzuhäkeln suchte. Eine zweite grosse Spinne sass bekanntlich in Madrid oder Aranjuez, und agirte dagegen.

Der kräftige Widerstand gegen Spaniens Unterjochungssystem und die Machinationen des neu gestifteten Jesuitenordens in majorem dei gloriam wurde von England aus geleitet. Elisabeth unterstützte durch Geld und Truppen die Hugenotten in Frankreich und die Holländer gegen Philips, schickte Leicester nach Holland (1585), Essex auf die Expedition gegen Lissabon um dort den falschen Thronpretendenten Antonio in Portugal gegen Philips auftreten zu lassen (1589) und begünstigte auch die Unternehmung gegen Cadix (1596). Auf der andern Seite wurde so lange Maria Stuart lebte unaufhörlich durch die verkappten päbstlichen Agenten Throckmorton, Babington gegen Elisabeth's Thron im Geheimen komplottirt, und die Gefahr eines gewaltsamen Umsturzes lag immer nahe durch die stille Mithülfe der vielen verfolgten Katholiken auf englischem Boden. Es war ein ewiges Auflauern und sich Bereithalten die gegrabene Mine zu verschütten, manchmal liess man sie vorzeitig springen, wie es mit Babington's Verschwörung geschah. Trotz dieses gefahrvollen Zustandes machte die Wohlfahrt gewaltige Fortschritte. Die Ursachen liegen nahe. — Der süddeutsche Handel war gesunken infolge der Verbindung Amerika's mit der alten Welt, die Portugiesen und Spanier hatten davon die direkten Vortheile an sich gezogen und wollten diese als Monopol sich selbst vorbehalten. Aber um dies zu ermöglichen hätte Portugal seine Selbständigkeit nicht verlieren, Spanien weniger von Religionseifer verblindet sein sollen, welcher es alle wichtigen Lebensfragen dem Dienste des Kreuzes aufopfern liess. Der grosse Gewinnst entging Spanien immer mehr während es sich umsonst abmühte in Flandern und Holland den Protestantismus auszurotten; und dieser Gewinnst kam England zu Gute.

So verpflanzte sich nachgerade der Schwerpunkt des grossen überseeischen Handels nach London. Mit Ost- und West-Indien, den Canarischen Inseln, China, Russland und der Tartarei waren feste Handelsverbindungen angeknüpft. Eine Menge ausländischer

Waaren strömte nach England. Italien, Frankreich, Flandern führten Stoffe für die Kleidung ein oder lieferten sie fertig nach ihrem eigenen Schnitt und Mode, wie die französischen Schuhe, die italienischen Handschuhe u. s. f. Spanien führte Degenklingen, Deutschland Uhren, Italien die berühmten Venitianer Glaswaaren und Spiegel zum Markt. Nicht am geringsten strömten die Genussmittel, Luxusgegenstände und Modesachen bei Menge aus der Fremde nach London; fremdländische Weine, wie der durch Shakespeare berühmt gewordene *Sack*, hauptsächlich aus Spanien und Portugal, der Tabak und die Kartoffel aus Amerika, Specereien und die unentbehrlichen Parfümerien kamen aus dem Orient oder aus Italien herbei. Es ist gewiss keine Übertreibung wenn wir behaupten dass die Londoner Bevölkerung die Produkte der ganzen Welt genoss insoweit sie Werth für sie hatten; und vergessen wir nicht, dass viele dieser damals zum ersten Mal ihre Erscheinung auf dem europäischen Markte machten. Denken wir nur an den Tabak, mit welchem in England bald eine Cultur getrieben wurde die bis ins lächerliche ging.

Dass infolge dieser Erhöhung des Lebensgenusses, auch das Leben theuer wurde und die Preise stiegen, lässt sich begreifen. Und wie es zu gehen pflegt, man klagte über die zunehmende Theurung ohne dass es einfiel zu beachten, wie die Vorfahren zwar billiger gelebt aber auch aller dieser Bequemlichkeiten und Genüsse entbehrt hatten. Unstreitig hat an dieser Steigerung der Preise die reichliche Goldeinfuhr aus Amerika einen bedeutenden Antheil gehabt, doch muss nicht übersehen werden dass ein vorher, unter Heinrich VIII, unbekannter Luxus ins häusliche Leben selbst unter Bauern und Handwerkern durchgedrungen war. THORNBURY erzählt uns [1]), dass in ihren Wohnungen statt der frühern hölzernen Teller zinnerne, statt lederner Gardinen seidene, statt Strohsäcke zum Schlafen Federbette in Gebrauch gekommen waren, selbst Venetianer Gefässe und Gläser wurden angetroffen. Bei den Mahlzeiten wurde die frühere schlichte Hausmannskost verdrängt von feinern Speisen und ausländischen Gerichten. — Kurz, es geschah eine Umwandlung, ein allmähliges Zurücktreten der ältern Sitten vor dem Andrang neuerer, theilweise aus dem Ausland hin-

[1]) Thornbury, Shakespeare's England, vol. II. ch. XIV.

übergewanderten, und diese Umkehr begegnet uns natürlich mehr in der Hauptstadt als auf dem Lande, wo bekanntlich altväterliche Gebräuche sich länger zu erhalten vermögen als in einer grossen Handelsstadt wo Verknüpfungen mit der ganzen Welt gelegt wurden. Wir müssen die Schilderung dieser neuen Zustände hier auf kurze Zeit unterbrechen und uns einstweilen mit einer Thatsache beschäftigen welche mit dem Drama in unmittelbarer Beziehung steht. In dieser Londoner Welt tritt zum ersten Mal nach dem Sturz der klassischen Welt jene Erscheinung auf, welche wir heut zu Tage mit dem Namen Publikum bezeichnen. Wo die Centralisation vorherrscht, da muss ein Publikum entstehen.

VIII.

Das Wort Publikum müssen wir in einem doppelten Sinn verstehen. Der dramatische Dichter hat zwei Publikums, dasjenige wofür er schreibt und dasjenige woraus er schreibt. Oder wenn mann die Sache von einer andern Seite betrachtet, es giebt zwei Theaterpublikums, das eine vor der Rampe, das andere dahinter, welche zu einander in Beziehung kommen, wobei der Dichter als Vermittler auftritt.

Das Publikum welches den Theaterraum von oben bis unten erfüllt, sieht auf der Bühne wie in einem Zauberspiegel sich selbst vom Dichter vorgeführt; es sieht sein eigenes Dasein in der Abwechslung von Freude und Leid, erfüllt von Leidenschaft und Kampf, ein geräuschvolles Dahinstürmen und ein mühevolles Erkämpfen eines Zieles, oder ein stilles vergessenes Hinleben in ruhigen Genüssen und stillen Schmerzen — im Ganzen genommen, ein mit mehr oder weniger Geschick vorgehaltenes Abbild der Wirklichkeit. Und das Publikum lacht und weint in denselben Fällen wo es im Leben auch lachen oder weinen würde, vermochte es da mit gleicher Unbefangenheit zuzuschauen wie hier und unter der Voraussetzung, dass es nicht genöthigt wäre dabei eine Rolle auf sich zu nehmen. Es wird wohl niemand diese Wahrheit bestreiten wollen, sie ist so ungefähr was man eine Banalität nennt. Dennoch denkt man

gar nicht daran, welcher tiefer, nicht immer beachteter Sinn darin liegt. Jeder in der Geschichte des Dramas so oft erscheinende Kampf über entgegengesetzte Meinungen, das beim alten stehen bleiben wollen oder die Einführung neuer Gedanken und Formen, über Convention und Freiheit, Klassicismus und Romantik, Idealismus und Naturalismus, und was es mehr dergleichen gegeben habe und in Zukunft noch geben wird, ist darauf zurück zuführen dass man diese sogen. Banalität entweder nicht verstanden, oder aus besondern Rücksichten nicht hat verstehen wollen oder endlich nicht in Anwendung hat bringen können, weil Verhältnisse zu mächtiger Natur daran hinderten. Ich habe diese Wahrheit eine tiefsinnige genannt, weil ihr ein weit höherer Werth als der eines gewöhnlichen Erfahrungssatzes zukommt, sie ist ein psychologisches Gesetz, das in der menschlichen Seele enthalten liegt.

Es ist eine offenkundige Theorie der Aesthetik dass die Wirkung aller Kunst auf das menschliche Gemüth auf der Täuschung beruht. Wir glauben an die Gebilde der Dichter und Künstler obgleich sie in der Wirklichheit welche wir um uns haben nicht vorhanden, und wir sind geneigt daran zu glauben weil sie uns entzücken, uns gleichsam etwas vorgaukeln das uns angenehm ist. Wir brauchen auf diesen Punkt hier weiter nicht einzugehen, und sprechen die Theorie einfach aus, wie sie darliegt.

Im Theater ist die Täuschung von einem viel stärkern Grade als bei der Lectüre eines Gedichtes oder Romans, oder wie beim Betrachten von Gemälden, Bildhauwerken, u. s. w. Die Ursache ist weil sinnliche Mittel der kräftigsten Wirkung, welche nur möglich sei, angewandt werden um die Täuschung hervorzurufen. Coulissen, Mise-en-scène, Kostüme, Schminken und Grimiren, sind beikommende Unterstützungen, das schlagende Hauptmittel ist der Mensch selbst. Dass der Mensch das kräftigste Täuschmittel ist, welches es nur geben kann, wird wohl keiner nähern Erklärung bedürfen. Der Mensch auf der Bühne lebt, handelt, spricht, lacht, weint, schreit, — ganz wie im Leben selbst, nur etwas ausdrucksvoller. Und wie gut vermag schon im Leben der eine Mensch den andern zu beeinflussen, ihm eine Täuschung beizubringen wenn er ein geschickter Schauspieler ist oder eine grosse Geisteskraft innehat.

Die Täuschung im Theater ist eine leichte und ungezwungene. Mit leicht meinen wir, dass wir ohne Mühe und beinahe unmerklich in sie hineingerathen, unsre Aufmerksamkeit wird durch den Anblick der Bühne, unmittelbar nach dem Aufziehen des Vorhangs, gefesselt, wir hören den Worten der Schauspieler zu, und die Täuschung hat uns bald befangen ehe wir es wissen. Unter ungezwungen verstehen wir, dass es uns freisteht uns jeden Augenblick der Täuschung zu entziehen. Und thatsächlich giebt es dazu immer Anlässe, Geräusche in unsrer Nähe, unwillkürliche Seitenblicke von der Bühne abwärts, u. s. w. H. Taine will sogar aus dieser Abwechslung von freien und Täuschungsmomenten den ganzen theatralischen Genuss erklären; das Bewusstsein dass wir im Theater sitzen und alles was wir erblicken nicht in Wirklichkeit geschieht, dringt sich bei jeder Ablassung der gespannten Aufmerksamkeit sofort blitzartig an uns heran und weist die Täuschung in ihre Grenzen zurück. Eine gezwungene Täuschung kommt im Theater bei Erwachsenen und Gebildeten nicht, oder sehr selten vor. Einleuchtende Beispiele einer solchen erzwungenen und im Grunde peinlichen Täuschung sind das gemalte Panorama und die Wachsbildermuseen. Im Panorama wird uns das Bewusstsein aufgenöthigt dass wir eine Wirklichkeit vor uns sehen. Dazu dienen die sorgfältige Absperrung der Aussenwelt in einem hermetisch geschlossenen dunkeln Raum welcher nur von oben beleuchtet wird, die Überraschung des Anblickes wenn man aus einem langen dunkeln Gang heraustritt und die künstlich angebrachte Perspektive vermittelst des Vordergrundes und des unmerklichen Übergangs in das gemalte Bild. Aber in geradem Widerspruch mit der Wirklichkeit ist alles tot, die Menschen und Thiere kommen nicht vom Fleck, die Baumblätter bewegen sich nicht, das Wasser steht still, die Wolken treiben nicht. Daher ein widersinniges ganze. Beim Wachsbild geschieht ein ähnliches. Das Leben ist bis in die kleinfügigsten Details nachgeahmt, aber immer unwahr, die Farbentöne sind falsch und das Leben ist abwesend; wo denn noch hinzutritt dass die dumpfe Farbe des Wachses und der starre Glanz der darauf verbreitet liegt den Eindruck des Todtseins noch erhöhen. Diese Täuschungen sind gewaltsam aufgedrungene und doch misslungene, sobald die erste Überraschung vorbei ist, wegen des

darin enthaltenen Widerspruchs. Ein wirklich kunstsinniger Mensch muss sich von solchen Aftergebilden immer angeekelt fühlen.

Die Täuschung der wir uns im Theater so gern hingeben, ist im Grunde eine momentane Rückkehr zum Kindesalter, d. h. jene psychologischen Zustände welche dem ersten Alter des Menschen ausschliesslich zugehören und beim Heraustreten aus demselben in andere übergehen, werden durch die Bühne auf künstliche Weise wieder ins Leben gerufen, wenigstens es wird der Versuch dazu gemacht.

Die ursprüngliche Frische der Gefühle, die absolute Hingabe an die Eindrücke von Aussen und die Tiefe derselben, sodann der rasche und leichte Wechsel der Gemüthsbewegungen und die Widerstandslosigkeit womit wir uns jedem neuen Eindruck preisgeben — das sind die eigenthümlichen Zustände unsres Ichs während der ersten, oder — wenn man vorzieht — zweiten Periode unsres Lebens, sobald wir nämlich fähig sind die Eindrücke der Aussenwelt wie sie sind und nach ihrer ganzen Verschiedenheit in uns aufzunehmen. Das ist m. a. W., wenn unsre Sinne ihre Ausbildung vollendet haben und wir sprechen können, also durchschnittlich vom dritten oder vierten Jahre an.

Die Ursache dieses psychologischen Zustandes ist wohl darin zu suchen, dass wir zu der Zeit eine grosse Sammlung abhalten von Eindrücken der Aussenwelt welche uns ganz neu sind, nur Concretes wird in unser Gehirn aufgenommen und in dem Bearbeiten desselben (Verbinden und Reproduciren) besteht unsre ganze Denkthätigkeit. Denn die Wortvorstellungen auf der Schule mühsam angelernt sind nicht zahlreich genug um dabei in Rechnung gebracht zu werden, wenigstens vermögen sie bei einer gesunden Erziehung die Frische der concreten Anschauung nicht zu beeinträchtigen. Im spätern Alter hört das Vorherrschen des Concreten bei uns gewöhnlich auf, weil wir die sinnliche Erscheinung der Welt hinlänglich kennen gelernt und sie uns gewöhnlich nicht so viel neues mehr zu bieten hat, hingegen nimmt die Macht des abstrakten Denkens gewaltig zu. Mit dieser Lage des kindischen Alters stimmt nun die bei einer Theateraufführung überein, jedoch mit einiger Einschränkung, da sie künstlich erzeugt und selten so vollständig zu Stande kommt und jeden Augenblick aufgehoben werden kann.

Es ist vielfach bemerkt worden dass bei Kindern und ungebildeten Leuten die Täuschung des Theaters sich in viel höherm Masse geltend macht als bei erwachsenen Gebildeten, manchmal das Bewusstsein der Realität völlig aufhebt, dergestalt dass sie alles um sich hin vergessen und bei wichtigen Anlässen in die Täuschungswelt eingreifen wollen. Von lord Byron erzählt man, dass er als Kind einmal mit ins Theater genommen, wo die Zähmung der Widerspenstigen aufgeführt wurde, bei der Stelle wo Katharina sagt: „Gewiss, es ist der Mond" und Petrecchio antwortet: Ei, wie du lügst! 's ist ja die liebe Sonne, — erregt vom Sitz aufsprang und dem Schauspieler laut zurief: Und ich sage Ihnen, Herr, es ist doch der Mond." Anekdoten von ähnlichen Fällen bei ungebildeten Leuten giebt es mehrere. Wir erinnern nur an den Fall des amerikanischen Soldaten, der, als er Othello spielen sah, bei der Mordscene wüthend ausrief: „Ich werde nie dulden dass ein schlechter Neger einen Weissen tötet vor meinen Augen", und eine Pistole auf den Schauspieler abfeuerte.

Der psychologische Grund für solche Vorgänge ist einfach. Diese Leute sind Kinder oder wie die Kinder, vermöge ihrer geringen Beschäftigung mit abstrakten Gedanken, dadurch äusserst empfänglich für concrete Eindrücke. Nun tritt der mächtige Zauber des Theaters hinzu, kein Wunder dass ihnen der Realitätssinn vollständig entschlüpft.

Die Täuschung, welche den erwachsenen gebildeten Menschen im Theater befängt ist von Bedingungen abhängig, welche das Kind nicht kennt. Oder richtig gesagt, das Kind stellt überhaupt keine Bedingungen, ihm ist jedes Mittel das seine leicht bewegte Phantasie in Flug setzt willkommen, und die geringfügigsten sind dabei die wirksamsten. Mit seiner papiernen Mütze auf dem Kopf und dem hölzernen Säbel an der Seite hielt er sich für einen Helden im Stande die Welt zu erobern.

Wir Erwachsenen aber haben indessen gelebt, die Welt kennen gelernt, ihre Räthsel und Irrwege wenn nicht durchschaut, doch ins Auge gefasst. Demnach muss die theatralische Welt, welche unsre Theilname erwecken und uns über ihre Wirklichkeit täuschen soll, eine uns entsprechende sein, eine unsrem Empfinden und Denken zugängliche Ist diese Bedingung erfüllt und sind die Dar-

stellungsmittel im Stande uns diese Welt vorzuzaubern, so wird auch die Täuschung nicht ausbleiben. Denn der geheime Drang der uns ins Theater lockt besteht darin dass wir uns darnach sehnen unter den Zauber zu gerathen, genöthigt zu werden unser selbst zu vergessen, lebhaft mit einer fiktiven Welt mitzuempfinden. Hätten wir diesen Drang nicht, das Theater würde nicht existiren.

Wir wollen es aber nicht immer Wort haben dass dies der wahre Grund des Theatergenusses sei. Wir reden viel von Zweck und Nutzen der dramatischen Kunst, das Theater soll uns schwierige gesellschaftliche Probleme vorführen oder moralische Knoten zerhauen, oder auch dem Zuschauer eine höhere Bildung beibringen, ihm eine Dosis Idealismus einspritzen und was dergleichen mehr sei; sehr löbliche Bestrebungen ohne Zweifel, aber erst soll die Täuschung erzeugt sein, soll die fingirte Welt eine den Zeitanschauungen verständliche sein. Goethe hat es im Prolog des Faust deutlich genug ausgesprochen:

> Wenn ich nur nichts von Nachwelt hören sollte!
> Gesetzt, dass ich von Nachwelt reden wollte,
> Wer machte denn der Mitwelt Spass?

Der Streit über Zweck und Aufgabe der dramatischen Kunst ist ein unfruchtbarer, da man über den Nebensachen die Hauptsache vergisst und im Eifer diese Fragen zu lösen sich auf ein Terrain wagt, wo die Einflüsse von Nationalität und Zeit so stark mitsprechen, dass es zu einer allgemeinen Lösung nie kommen kann. Aber die Geschichte des Dramas hat das nebensächliche immer auf den Vordergrund geschoben weil darüber manchmal ein heisser Kampf, oft genug von persönlichen und selbsüchtigen Motiven angestiftet, geführt wurde, und so glaubt man noch, es komme auf diese brennenden Streitfragen in erster Reihe an. Was aber die wirkliche Hauptsache sei, stellt die Geschichte ins klarste Licht wenn man es nur beachtet. Alle wirklichen und grossen Dramatiker, Sophokles und Euripides, Aristophanes, Shakespeare und viele seiner Zeitgenossen, die Spanier Lopez de Vega und Calderon, Racine und Molière, Schiller insofern er es vermochte, V. Hugo und Alex. Dumas, die neuere französische Schule und auch mancher aus der letzten Zeit in Deutschland, Nor-

wegen, etc. — haben bei ihrer Arbeit an das Publikum gedacht für welches sie schrieben und eine innige Fühlung mit seinem Ideenkreis empfunden. Die obengenannte psychologische Wahrheit gleichviel ob sie sich dieselbe eingestanden haben oder nicht, haben sie unbewusst befolgt.

Es kommt in letzter Instanz an auf ein in Anwendung-Bringen der passenden Mittel um die Täuschung hervorzurufen, welche nach Zeit und Umständen sehr verschieden sind. Und der geborene Dramatiker vom echten Stoff schlägt dabei instinktiv den richtigen Weg ein. Darin besteht für einen nicht geringen Theil seine Befähigung zum Drama. Die passenden Mittel um die Täuschung zu bewirken, sind wie gesagt nach Zeit und Umständen verschieden. Die englischen Dramatiker wandten die abenteuerlichste Romantik und die Schilderung brutaler Passionen an, und das Publikum hatte dafür Verständniss, weil es dieselben tagtäglich um sich herum erblickte und der Kopf mit romanhaften Ideen erfüllt war. Die Spanier legten ihren Intrigen die mystische Begeisterung für den Glauben und die herrschenden Ideen von Ritterehre, Loyalität gegen den König, romantische Liebe u. s. w. zu Grunde, was ganz der Zeit entsprach. Molière und Racine schilderten die Sitten am Hofe Ludwigs XIV. Racine betrachtete sie mit wohlwollendem Auge, hob die Tapferkeit, Würde, Eleganz, Galanterie u. s. w. hervor, während Molière sie mit kritischem Blicke besah und die dumme Übertreibung, Nachahmung und üble Wirkung auf die Volksklasse [le Bourgeois Gentilhomme, George Dandin, les Précieuses ridicules, les Femmes savantes] oder das gleissnerische und niederträchtige was darin enthalten war [Tartuffe, Misantrope] sehr scharf rügte. Und die Wirkung seiner Schilderungen schlug ein, weil Jedermann die Modelle erkannte, welche er jeden Tag auf den Strassen von Paris und Versailles mit ihren parfümirten Perücken auf dem Kopf und Stock mit goldnem Knopf in der Hand oder die Damen mit ihren Schönheitspflästerchen und breiten Reifröcken tänzelnd und sich in die Hüfte wiegend wie ein Tanzmeister hin und her gehen sah. Auf ähnliche Weise würde man leicht, vermittelst einiger Bekanntschaft mit den zeitgenössischen Zuständen, überall wo ein Dramatiker Erfolg gehabt hat diesen auf ein klares Verständniss seiner Werke beim Publikum

weil sie ihm bekanntes vorstellten zurückführen können. Wer in der Wahl der Mittel fehlgegangen, besass entweder kein bedeutendes, dramatisches Talent oder wurde durch Umstände verschiedener Art, welche meistens in verhängnissvollen Verhältnissen die keine richtige Wahl gestatteten oder im eigenwilligen Missverständnisse der Ansprüche seiner Zeit bestanden, irregeführt. Die klassische Schule welche sich in England auf dem Volkstheater behaupten wollte, BEN JONSON, hatte keinen Erfolg in der Tragödie weil diese dem Publikum unverständlich war; als nachher DAVENANT und DRYDEN versuchen wollten französische Formen ins englische Drama einzuführen, misslang es ihnen völlig und nothgezwungen müssten sie zum blank verse zurückkehren. Die klassische Schule in Frankreich ging ihrem Verfall entgegen, weil am Ende des XVIII Jahrhunderts die Anschauungen des Adels die Gesellschaft nicht mehr beherrschten wie früher. Schon Voltaire hatte dies erkannt und versucht den Zeitbedürfnissen entgegen zukommen. Aber PONSARD's Versuch zur Zeit Napoleon III sie wieder zu beleben, musste fehlschlagen. Das Verständniss dafür war dahin. Wer heut zu Tage es wagen wollte die mittelalterliche Ritterwelt und ihre Romantik heraufzubeschwören, würde vermuthlich erfahren, wie fremd uns diese Ideen geworden sind. Das wirksamste Mittel den richtigen Weg zur Täuschung nicht zu verfehlen, ist immer gewesen und wird bleiben die unmittelbare Fühlung zwischen Publikum, Schauspieler und Dichter, wovon früher gesprochen. Mangelt es daran, so wird die Gefahr des Fehlgreifens dem Dichter immer über dem Haupt schweben.

Ein kurzes Wort über SCHILLER möge hier Platz finden. In seinen ersten Dramen, die Raüber, Fiesco, besonders in Kabale und Liebe — vom dramatischen Gesichtspunkte das beste was er geschrieben, auch noch aber viel weniger in Don Carlos legt er die Zeugnisse dar, wie innig er die Verwandtschaft mit Volk und Zeit empfand. Daher die stürmische Begeisterung womit sie beim Erscheinen empfangen wurden. In den spätern ist das nicht mehr der Fall, obgleich niemand Anstand nehmen wird zu erklären, dass sie den frühern an Styl und poetischer Schönheit weit überlegen sind. Die Ursache dieser Abweichung vom zeitgemässen liegt wieder an dem Mangel eines Publikums. Denn die Weimarer Gesellschaft mit

einigen Jenenser Studenten verstärkt und verjüngt für ein Publikum zu halten, das vermögen wir mit dem besten Willen nicht. Hätte Schiller ein wirkliches zusammenhangendes nationales Publikum vor sich gehabt, so hätte er sich weniger in theoretischen Versuchen mit einem Ideal-Drama herumgetrieben und nicht zu klassicirenden Tendenzen, welche nur den Gefühlen eines sehr beschränkten Kreises verständlich sein konnten, sich verleiten lassen. Aber auf seinem einsamen Standpunkte konnte er den theoretischen Speculationen nicht entweichen, denn die Speculation war der einzig existirende Weg zum Ziel, zu der Schöpfung eines nationalen Dramas, zu gerathen. Und es hat sich noch lange nachher in der dramatischen Geschichte Deutschlands durch die vielen Lesedramen bestätigt, wie sehr der Mangel eines Publikums und das Theoretisiren — auch Lessing und H. von Kleist wurden von diesen Übeln betroffen — die Krebsschaden der dramatischen Kunst sind. Shakespeare hat nie theoretisirt, seine ganze Theorie beschränkt sich auf einen Gemeinplatz ersten Ranges, wie es im Hamlet steht.

IX.

Wir haben jetzt Shakespeare's Publikum in jenem doppelten Sinne etwas genauer zu betrachten. Es ist Jedem bekannt dass Shakespeare es liebt alle Stände der Gesellschaft, vornehme und niedre, auch im selben Stücke auf die Bühne zu bringen. Leuten niedren Standes, dem Pöbel sogar räumt er eine keineswegs unwichtige Stelle in seiner Welt ein, manchmal stellt er sie absichtlich den gebildeten Klassen, dem Adel gegenüber. Diese Gleichstellung mit dem Adel, welche dem Volke von Shakespeare und seinen Zeitgenossen zuerkannt wurde, ist eine Erscheinung welche dem englischen Drama besonders eigen ist. Es lässt sich zwar nicht bestreiten dass auch bei andern Völkern des indo-germanischen Stammes, bei den Indiern und den Deutschen vornehmlich, im Drama höhern Styls dem Volke nicht jeder Antheil an der Handlung versagt wird, doch bleibt die Rolle, welche es da spielt, immer eine untergeordnete, hinter den andern weit zurücktretende. Der

Grund seines Mitspielens liegt gewöhnlich in irgend welcher Dienstleistung welche ihm obliegt, und das Eingreifen in die Fäden der Handlung überschreitet denn auch selten oder nie die Grenzen solcher Anforderungen. In den neuern Sittenkomödien oder Schauspielen unsres Jahrhunderts wird von dieser Regel etwas abgewichen und man findet solche Leute, Hausdiener, Polizeisoldaten, Bauern u. ähnl., vielfach verwendet als sehr brauchbarer Zusatz um etwas erheiternde Abwechslung in den Ernst des Stückes einzumischen, und nicht selten auch um lästige Lücken in einer etwas magern Handlung auszustopfen und bekanntlich besitzen die Franzosen — Sardou vor allem — eine grosse Virtuosität mit solchem Flickwerk ihre Mängel zu vertuschen. Damit der Zuschauer den Kniff nicht merke strengen sie ihren Witz tüchtig an und lassen solche Leute pikante Gespräche führen, welche nie verfehlen anzuschlagen und darin besteht kein geringer Theil ihrer Theater-routine.

Man hat wohl geglaubt, dass Shakespeare seine Clowns und Possenreisser eingeführt habe einzig und allein um dem lieben Pöbel einen Gefallen zu thun und dass darin die ganze Berechtigung ihres Auftretens liege. Das ist aber grundfalsch, und diese Irrmeinung kann nur aus Unkenntniss der Geschichte des englischen Dramas entstehen. Ausserdem rügt Shakespeare es im Hamlet ausdrücklich dass die Clowns sich mehr erlauben zu sagen als ihnen die Handlung zugesteht. Im englischen Drama ist das eigenthümliche dass der niedre Stand — nicht bloss die Possenreisser — selbständig, seiner selbst Willen da ist, und dies ist so wahr, dass in Stücken mit schlecht zusammengefügter Handlung, wie bei Rowley, Middleton, Heywood u. a. sich zwei deutlich getrennte Theile bemerklich machen, der eine vom Adel, der andere von den niedern Bürgern eingenommen. Bei Shakespeare tritt uns der wesentliche Antheil des Volkes an der Handlung nicht zum ersten Mal entgegen, auch seine unmittelbaren Vorgänger, Greene, Peele, auch Marlowe zuweilen, thun dasselbe.

Es sind dafür zweierlei Ursachen zu entdecken. Erstens war es dem Alltagsleben selbst abgesehn. Adel und Volk lebten noch nachbarlich neben einander und pflegten mehr Verkehr mit einander als später im XVII und XVIII Jahrhundert, wo die französische Verachtung für den gemeinen Mann auch England nicht

ganz verschont hat. Doch ist ein Zustand wie in Italien in der Renaissance-Periode und bereits früher, wo der Adel seine hohe, angesehene Stellung völlig eingebüsst und der reiche Kaufmann und Banquier, wie in den Toskanischen Städten ihn weit an Macht und Einfluss überflügelten, in die englischen Sitten nie eingedrungen. Der Adel behielt unvermischt und in hohem Ansehn seine hervorragende Stelle in der Gesellschaft, aber er scheute auch nicht die Berührung mit dem Bürger. Die Königin gab das gute Beispiel. Elisabeth lebte einen grossen Theil des Jahres in ihrem Palast in London, und so wohl dort wie auf ihren vielen Reisen in den Provinzen, zeigte sie sich immer Jedermann zugänglich, sogar dem geringern Manne und war äusserst leutselig im Gespräch, hörte ihre Bittschriften und Klagen geduldig an und verfehlte nie ihnen Beistand und Schutz zu versprechen. Daher erwarb sie sich eine gewaltige Popularität bei ihren Unterthanen und man sah ihr die vielen Grillen und grausamen Quälereien worunter ihre Hofleute bitter zu leiden hatten so wie die harten Massregeln gegen Katholiken und Puritaner darum geduldig nach. Wenn nun die Königin auf die Weise voranging, haben wir gewiss Recht zu vermuthen, dass der Adel den niedren Ständen nicht zu schroff gegenüberstand, und dass er es oft liebte — wie wir das bei Shakespeare sehen — im freundschaftlichen Tone mit dem einfachen Handwerker und Arbeiter ein Gespräch anzuknüpfen, über seinen derben Witz zu lachen und auf seine Spässe einzugehen. Auch Elisabeth freute sich manchmal über die derben, aber immer gutgemeinten Antworten ihrer Unterthanen.

Eine zweite Ursache, welche unsre Aufmerksamkeit länger beschäftigen muss, ist dass das englische Drama, die Tragödie und Komödie, sich nicht nach irgend welchem Modell gebildet haben, sondern aus der täglichen Beobachtung und dem Studium des Lebens seinen Ursprung ableitet. Wer mit der Entwicklungsgeschichte des englischen Theaters, von seinem Uranfang im Mittelalter an, ein wenig bekannt ist, und wir dürfen diese Bekanntheit bei unsren Lesern gewiss voraussetzen, der erinnert sich, wie die dramatische Kunst auf der Brittischen Insel, von jener andern auf dem Continente sehr verschieden, nicht aus sclavischer Nachahmung des Antiken sondern aus dem nationalen Leben selbst entsprungen ist. Alle die Ingre-

dienzen, welche in Shakespeare's Dramen auf harmonische Weise eins geworden sind, finden wir bei näherer Untersuchung in den Vorstufen der Entwicklung, im mittelalterlichen Spiel, bei den ersten Vorboten des romantischen Dramas und bei Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern MARLOWE, GREENE, PEELE zertreut und vereinzelt auftreten. Unter diesen ist das volksthümliche Element, die burlesken Scenen aus dem Volksleben, nicht eines der geringsten, denn ohne der frühern Productionen wie PRESTON's Cambyses u. s. w. zu gedenken, tritt es bedeutend hervor bei Greene und Peele, weniger bei Marlowe. Wir wollen aber, um dem Leser einen klaren Überblick über diese interessante Frage möglich zu machen, im Kurzen die Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas in Erinnerung bringen. Es lassen sich auf die Weise besser die bedeutenden Strömungen in ihrem Lauf verfolgen, welche sich endlich zu dem ungeheuren Meere der Shakespear'schen Kunst zusammengeschlagen haben.

Alle dramatischen Productionen vor Shakespeare's Auftreten sind in zwei Gruppen einzutheilen, welche ziemlich scharf getrennt sind. Die erstere ist die klassicirende Richtung, welche an den Universitäten und Schulen gepflegt wurde. Sie wurde ins Leben gerufen durch die Begeisterung für das Alterthum und namentlich durch das Studium der Tragödien des Römers Seneca.

Ferrex and Porrex oder *Gorboduc* — wie es auch genannt wurde — von Thomas Sackville und Thomas Norton verfasst, eröffnet diese Schule im Jahre 1560. Diesem Drama folgten andre desselben Styls wie Gascoygne's *Jocarsta* (nach den Phoenissae von Euripides bearbeitet), *Tancred and Gismunda*, *the Misfortunes of Arthur* und mehrere andere. [1]) Collier

[1]) Anm. — Man findet oft in den Büchern dazu gerechnet Misogonus, Damon and Pythias von Edwards, Promus and Cassandra von Whetstone (Shakespeare's Vorbild zu der Komödie Measure for measure). Bezüglich der beiden letzten muss ich das bestreiten. In Damon and Pythias kommen Volksscenen vor, und im Stücke von Whetstone ist die Öconomie so zerfahren, dass von einer klassischen Nachbildung schwerlich die Rede sein dürfte. Eher möchte ich das Pseudo-play Locrine dazu rechnen. Es ist manchmal schwierig sich über das Wesen dieser alten Dramen genau zu unterrichten. Man muss sich oft mit den Auszügen in Colliers History of Dram. Poetry zu retten suchen. Die ältre Sammlung von Dodsley's Plays enthält fast nichts aus dieser Zeit, glücklicherweise ist die neuere von Hazlitt redigirt etwas ausführlicher, aber auch da sucht man manches vergebens. Die Lücken werden theilweise ergänzt durch die Transactions der englischen Shakespeare-Society welche vieles Material zur Shakespeare-Kunde veröffentlicht hat. Leider sind diese Transactions in vielen Bibliotheken auf dem Festlande nicht anwesend.

(History of Dramatic Poetry, vol. II, p. 389) giebt eine Liste von achtzehn Stücken, welche zwischen 1568 und 1580 am Hofe aufgeführt wurden und, aus den Titeln zu schliessen, gewiss der klassischen Richtung angehörten.

Die Befolgung des klassischen Modells ist mit einigen Freiheiten verbunden. Die Einheit von Ort und Zeit fehlt hie und da, und der nationale *dumb-show* welcher dem Akt vorangeht, so wie Prolog und Epilog, wurden beibehalten. Es ist wahrscheinlich, obwohl es an einer nähern Bestätigung mangelt, dass die Bekanntschaft mit der italienischen Tragödie diese klassicirende Richtung noch verstärkt hat. In Italien war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine dramatische Richtung emporgekommen, welche sich befleissigte in die Fussstapfen Seneca's so viel möglich zu treten. Anfänglich liess diese Schule sich, wie Trissino in seinem *Sophonisbe*, noch von den Vorschriften eines guten Geschmacks lenken, bald aber sehen wir in Ger. Cinthio's *Orbecche* und Sperone Speroni's *Canace* der Übertreibung freies Spiel gewährt; schwulstige Reden, eine unerträgliche Breite des Dialogs [es kommt in *Canace* eine Unterhaltung vor zwischen dem König und seinem Diener Malecche welche zwanzig Octavo-Seiten einnimmt] und eine Greuelhaftigkeit wobei einem das Herz im Magen umdreht werden mit Vorliebe gepflegt. In Italien aber gelang diese Schule zu grossem Ansehn, am Hof der Este in Ferrara fanden Cinthio und Speroni viel Beifall und Begünstigung. [1]) Da nun alle Erzeugnisse der italienischen Litteratur sich nach England hinüberpflanzten, darf man das von diesen Dramen, welche in Druck erschienen, auch wohl voraussetzen ohne es genauer zu wissen. Wie es dem auch sei, die Ähnlichkeit mit den englischen klassischen Dramen ist gross, derselbe hochfahrende Ton und breitgesponnene Dialog mit vielen moralischen Betrachtungen durchsetzt und dieselben Familiengreuel als Schluss. Wir wissen über die Schicksale der klassischen Schule in England wenig, sie hat im Anfang, ehe die ersten Vorboten eines emporstrebenden Volksdramas noch ersichtlich waren, in den Jahren 1560—1580, einen bedeutenden Aufschwung genommen. Was aber nachher aus ihr geworden ist, darüber liegt ein Dunkel verbreitet. Nur weiss man dass Ben Jonson mit seinen klassischen Tragödien Sejanus und Catilina einen Misserfolg erlitten hat. Ausserdem hat noch die französische klassische Schule von Garnier und Jodelle auch auf englischem Boden einige Nachahmung gefunden durch Lady Pembroke und den Sonnetten-Dichter Daniel. Mit diesen Thatsachen von keiner grossen Bedeutung hören die Nachrichten über diese Schule auf. Es bleibt immer die ungelöste Frage übrig, hat sie eine Anstrengung gemacht dem indessen mächtig in die Höhe wachsenden Volksdrama ein Gegengewicht zu stellen, oder war sie zufrieden ihren Platz bei den Festen am Hofe und an den Universitäten und andern

[1]) In Klein's Geschichte des Dramas findet man alle Bezüge, welche zwischen dem englischen und italienischen Drama zu ermitteln sind.

gelehrten Zusammenkünften zu behaupten, wo sie doch wenig zu befürchten hatte von dem Volksdrama auf die Seite geschoben zu werden? Hierüber lässt sich nichts genaues bestimmen. Über den litterarischen Streit jener Tage fehlen uns zu sehr die Berichte; was wir in den Flugschriften von Sidney, Whetstone, Nash u. a. pro und contra erwähnt finden, ist zu unvollständig um uns jene Zustände deutlich vor Augen zu führen. Auch dringt der Tadel, welcher die Zerfahrenheit und Regellosigkeit der Volksstücke trifft, noch gar nicht zu der Annahme dass diese Kunstrichter darum ein am klassischen Gängelbande geleitetes Drama für mustergiltig hielten. Es ist wahr dass Sidney in seinem *Defence of Poetry* Gorboduc lobt, wo er die Einheit der Zeit noch nicht streng genug beobachtet findet, und dass er die Vermischung des komischen mit dem ernsthaften im Volksdrama verdammt, aber dass er ein so begeisterter Fürsprecher der klassischen Richtung ist, dass er nur diese gelten lassen will, sagt er nicht. Und G. Whetstone, der in der Vorrede zu seinem *Promus and Cassandra* dieselben Klagen erhebt wie Sidney und in seinem Stücke diese Mängel zu vermeiden verspricht, hat ein Drama geschrieben das dem Volksdrama viel näher steht als dem Gorboduc. Der einzige Anhaltspunkt den wir besitzen ist dass die Bühnen wo klassische und solche wo Volksdramen aufgeführt wurden im allgemeinen getrennt waren, was denn mit den Truppen natürlich auch der Fall war. [1]) Die Zahl der Volkstheater nahm sehr rasch zu. Das erste, *Blackfriars*, wurde 1575 eröffnet und 1578 scheinen schon acht Gebäude für solche Darstellungen verfügbar gewesen zu sein. Es lässt sich aus allem entnehmen dass in der Regel der eine sich keine Streifzüge auf das Gebiet des andern erlaubt habe. Ob es aber nie vorgekommen sei, und wir vielleicht die Erwähnung von einem solchen klassicirenden Drama im Hamlet, das weil es Caviar für das Allgemeine war durchfiel, für einen solchen Versuch zu halten haben — das muss dahingestellt bleiben. Es war ohne Zweifel die strenge Regelmässigkeit, die steife Ungelenkigkeit des Dialogs und der Mangel an Scenenabwechslung was dem Volksgeschmack in diesen Stücken nicht zusagte, seine Phantasie war zu unruhig bewegt um eine Handlung interessant finden zu können, welche immer am selben Ort und in wenigen Stunden ihren Verlauf nimmt. Es ist sehr merkwürdig dass derselbe Seneca welcher sie klassische Tragödie als Modell genommen, auf dem Volkstheater die populärsten und noch lange nachher beliebtesten Stücke ins Dasein rief. Kyd's *Spanish Tragedy*, Marlowe's *Tamberlaine* und *Jew of Malta*,

---

[1]) Doch treffen wir hie und da Fingerzeige, welche es wahrscheinlich machen dass auch Elisabeth und der Hof sich dem Volksdrama gegenüber nicht ganz gleichgültig verhielten. Ohne die hübschen aber unverbürgten Anekdoten über Shakespeares Begegnung mit Elisabeth anzuführen, scheint doch aus Documenten der Zeit zu erhellen dass einige Stücke von Shakespeare bei festlichen Anlässen im Palast zu Whitehall aufgeführt sind.

Shakespeare's *Titus Andronicus*, H. Chettle's *Hoffmann*, auch Werke von Marston und Cyrill Tourneur, alle diese populären Bühnenwerke sind mehr oder weniger von Seneca's Geist inspirirt. Es ist gewiss nicht mehr als eine Frage der äusserlichen Form, speciell des Dialogs, und der Einheiten gewesen, was in dem Geschlecht der Gorboducs dem Volke missfiel, denn Inhalt und Stoff, die hochpathetischen Gespräche, das schauerlich-leidenschaftliche und die tragischen Untergänge ganzer Familien sind bei beiden Richtungen gegenwärtig. Jedenfalls hat die erstere regelmässige englische Tragödie, wie der Gorboduc genannt wird, nicht den geringsten Anspruch auf die Urheberschaft des englischen Dramas, was seine tragische Seite betrifft, — sie hat nur eine dem Volksdrama immer ferngebliebene besondere Richtung ins Dasein gerufen. Wir müssen den Ursprung des Volksdramas, der Tragödie wie der Komödie, an einem andern Ort suchen.

Es ist nöthig zu der Quelle alles theatralischen Vergnügens, dem mittelalterlichen geistlichen Spiel hinaufzusteigen. Die Mysterie ist der Uranfang. Wir können hier auf eine eingehendere Besprechung dieses geistlichen Spiels uns nicht einlassen, weil eine solche Erörterung zu unsrem Gegenstande in keinem direkten Bezug steht, und wir Abwege zu vermeiden haben. Für uns ist es von Wichtigkeit und muss betont werden, dass die englische Mysterie oder *Miracle play* wie es heisst, schon einen bedeutenden Zusatz an Elementen aus dem bürgerlichen Leben aufweist. [1]) In einem dieser Stücke, der Sündfluth, wird Noach mit seinen Söhnen geschildert wie ein englischer Zimmermeister, und die Frau ist eine rechte Klatschbase welche vor dem Einschiffen in die Arke Stunden lang zögert und schwatzt mit ihren Gossips oder Nachbarinnen, bis der alte Noach die Geduld verliert, und ihr befiehlt: Frau, steig ein oder ich lasse dich stehen, worauf denn die Frau Abschied nimmt von ihren Nachbarinnen und beim Einschiffen Noach als Belohnung eine tüchtige Maulschelle giebt.

In einem andern, die Hirten, werden die Bethlehemschen Hirten vorgeführt wie echt englische Schafhirten und reden mit einander einen fast unverständlichen Dialekt. Die eigenthümliche Stellung Josef's der Maria gegenüber wird immer dazu benutzt ihn als Hahnrei zu verspotten. In einem dieser Stücke äussert er sich bei der Entdeckung der Schwangerschaft seiner Frau folgendermassen:

Alas, alas, my name is shent!
All men may me now dyspyse
And seyn, Olde cockwolde, thi bowe is bent
Nearly now, after the Frensche gyse!

---

[1]) Beim Durchblättern von W. Mariott, A Collection of english miracle plays or mysteries etc. Basel 1858 wird man das bald gewahr werden.

d. h. Ach, mein Name ist geschunden und jeder mag mich jetzt verachten und sagen, Alter Hahnrei, man hat dich jetzt gefoppt auf die Weise der Franzosen.

Ungeachtet seines religiös-erhabenen Ursprungs nimmt die englische Mysterie sofort das Volksleben und den Volkston als Bestandtheile in sich auf und zeichnet sich vor andern durch eine seltsame Frische der Gefühle, einen praktischen Sinn und gesunden Menschenverstand aus. Keine Spur von Schwärmerei oder dumpfes Brüten über religiöse Fragen ist in ihr zu vermerken. Wie bekanntlich ist aus dem Miracle-play ungefähr im Anfang des XV Jahrhunderts das *Moral play* oder das allegorische Spiel entsprossen. Diese Moralität spricht die sichtbare Tendenz aus eine sittliche Lection austheilen zu wollen, moralische Grundsätze für das Betragen durch praktische Beispiele Eingang finden zu lassen. Der Übergang von der Mysterie zur Moralität ist ein gelinder gewesen, allegorische Gestalten wie Pax, Veritas, Justitia, Misericordia, schlichen sich allmählig in den biblischen Inhalt des Miracle-play ein. Dass man nach einer Abwechslung begierig war ist begreiflich, denn die Mysterie die sich immer im selben bekannten Kreis des dargestellten bewegt, musste auf die Dauer seine Anziehungskraft verlieren. Wie man aber dazu gerieth allegorische Figuren, die in unsren Augen langweiligsten und leblosesten aller Kunstgestaltungen einzuführen und unter diesen als lebendige Personen sich eine Handlung abspielen zu lassen — das wird unsrem Empfinden immer schwer verständlich bleiben.

Über die Entstehungsweise dieser Moralität, welche von mehr Gewicht und für das Verständniss des nachherigen Dramas eine tiefere Beachtung verdient als die Mysterie, weiss man gerade nicht viel. Warton erzählt dass das Vortragen von Versen durch Allegorien vorstellende Personen bei öffentlichen Anlässen, wie beim Einzug Heinrich's VI in London 1432 und Margaretha's in Coventry 1456 sehr bräuchlich war und sieht hierin eine Ursache für die im XV Jahrhundert zunehmende Popularität des Moral-play. Es ist uns schon bekannt, dass solche feierliche Begrüssungen fürstlicher Personen sich später zu Pageants herausgebildet haben. Aus dieser Sitte bei dem feierlichen Empfang eines Fürsten erhellt dass die Allegorik sich schon im Leben begründet hatte, eine andere Frage ist aber, wie sie überhaupt entstanden und warum das Verständniss des Volkes einem so frostigen und nur durch Nachsinnen seine Wirkung erhaltenden Kunstgebilde entgegen kam. Der Entstehung der Allegorie in der Geschichte nachzuforschen ist eine specielle Aufgabe welche wir andern überlassen müssen. Wir können hier nur die Vermuthung aussprechen, dass Anfangspunkte wahrscheinlich in der spätern lateinischen Poesie versteckt liegen. Bereits in Ovid's Metamorphosen finden sich Schilderungen von Abstraktionen, welche durch Auftrag von Farben und körperliche Anschaulichkeit die Phantasie kräftig ansprechen, wie z. B. die Beschreibung des Hungers, Metam. lib. VIII. v. 785.

Einen solchen Begriff nach seinen Äusserungen und Wirkungen an-

schaulich zu machen, ist ein beliebter Gegenstand der englischen Poesie geworden, der noch bei spätern Dichtern wie Shelley erscheint. Und Shakespeare hat aus solchen Abstraktionen seine gewaltige Personificationen gebildet, wie die Bilder der Zeit in Troilus and Cressida.

Im XV und XVI Jahrhundert hat die Allegorik und die sittliche Tendenz beinahe die ganze europäische Litteratur und im Norden auch vielfach die Kunst beherrscht. Bis tief in die Renaissance hinein ging ein sehr ernster, moralisirender Zug durch die ganze Menschheit. Auch die Blüthe der Satire in Deutschland und Frankreich entsprang daraus. Die traurige Zeitlage lieferte den Stoff dazu, die ewigen grossen und kleinen Fehden und Kriege, das bittere Loos der Bauern, der Armen und Elenden, die vielen Seuchen und Verheerungen, die zerrütteten Zustände der Gesellschaft wo die alten Bräuche und Formen des Mittelalters völlig abgenutzt und nur der Missbrauch noch ersichtlich, die moralische Fäulniss im Pabstthum und der Kleresei; — kurz, man sehnte sich leidenschaftlich nach Verbesserung, der eine empörte sich gegen die Gebrechen, der andere zog sich aus dem wüsten Gedränge zurück in seine stille Klause. Nichts begreiflicher, als dass man zu tiefen Betrachtungen über das gebrechliche Loos des Menschen, die Gewalt des Bösen und die vielen Stricke welche er dem schwachen Menschen spannt, geneigt war und sich gern darüber unterhielt. Dazu kam gegen das Ende des Mittelalters ein anwachsendes Bewusstsein des sittlichen Werths und der Macht der Vernunft im Menschen. In der ersten Hälfte des Mittelalters vor den Kreuzzügen herrschte im allgemeinen die rohe Kraft vor, und wer sie nicht besass hatte alles zu erdulden oder er musste eine Gemeinschaft mit vielen andern bilden, damit durch die Zahl der einzelne seine Schwäche erhalten könnte und somit noch einigen Respekt einflössen. Das Gefühl der Persönlichkeit konnte unter solchen Umständen nicht aufkommen, der einzelne galt nichts, nur das Bündnis hatte Werth und Bedeutung. Aber die grosse Umkehr durch die Kreuzzüge verursacht, die Handelsbeziehungen mit dem Orient, die Zunäherung der europäischen Staaten zu einander, das Emporblühen des Städtenwesens, der Universitäten, das Aufstreben der Gelehrsamkeit, der Litteratur, der Kunst, u. s. w., alle diese Einflüsse haben kräftig beigesteuert das Gefühl der Persönlichkeit im Menschen zu erwecken, seine Würde in seinen Augen zu erhöhen, ihn mit dem Gedanken zu beseelen dass er durch eigene Kraft etwas vermag und dass die Unterwürfigkeit der Willkür des Adels gegenüber absolut nicht in der Natur der Dinge begründet liegt.

Perioden von solchen und ähnlichen nach Erlösung strebenden Ideen hat es seitdem mehrere gegeben. Das eigenthümliche ist hier dass diese Ideen immer auf ihren abstrakten Inhalt, die Tugend oder die Sünde zurückgeführt wurden, und dieser der Form entblösste Inhalt zu einer leibhaften Gestalt wurde. Dies scheint uns beim ersten Blick sehr befremdend, da wir daran gewohnt sind dass die Ideen welche uns bewegen durch die Hand des Dichters in die Form von Menschen und ihren Schicksalen gekleidet

werden, wofür wir uns interessiren können und was wir auch allein für Kunst anerkennen. Als Goethe die Ideen welche die deutsche Jugend vor der Revolutionszeit begeisterten, aussprechen wollte, griff er zu einer Liebesgeschichte aus dem bürgerlichen Leben, seinem Werther, und entzündete dadurch alle Herzen in Deutschland und sonst. Hätte er dieselben Ideen in Abstraktionen gekleidet, so hätte kein Mensch Acht darauf gegeben und er wäre selbst auch kein Dichter gewesen. Für ihn bestanden keine Abstraktionen. Im XV Jahrhundert war es aber ganz anders. Die Litteratur, welche vorhanden war, die alten Ritterbücher und die Novellen und Fabliaux stellten die Menschen derzeit auf volkommen realistische Weise ohne einige Verschönerung oder Veredelung nur mit einem gewaltigen Haufen der Phantastik überschüttet dar, was der zum märchen- und spukhaften angelegte Geist nun einmal zu seiner Unterhaltung bedurfte. Die neuere Richtung, die moralisirend-allegorische, welche sich gegen das Ende des Mittelalters erhob, war von der vorhandenen grundverschieden, von Haus aus idealistisch; daher konnte sie mit den gebräuchlichen Formen nicht viel anfangen. In die schlüpfrigen Fabliaux Idealismus einzubringen war unmöglich, und auch die bramarbasirenden Ritterabenteuer leihten sich wenig dazu.

Die Ritterpoesie war, nachdem ihre Blüthezeit im XII und XIII Jahrhundert vorüber war, bald ausgeartet und auch hatte man angefangen sie mit ganz andern Augen zu betrachten als während der Kreuzzüge, wo die heldenmüthige Tapferkeit, der furchtlose Kampf für den Glauben und die Treue an die heimgelassene Geliebte, auch in der Wirklichkeit hie und da hervorleuchteten und demnach sich in den Idealen einer Litteratur verklärt und veredelt reflektiren dürften. Diese Idealen hatten die Augen verschlossen gegen die gespreizte Verschrobenheit dieser Ritterverhältnisse und ihre entsittlichende Wirkung auf die Rechte der Familie und Gesellschaft, welche immer von Anfang an die begleitenden Übel des Ritterwesens gewesen waren [1]). Jetzt nachdem der Rausch vorüber war sah man die Sachen auf den Grund und erkannte sie in ihrer wahren Gestalt. Man begann die Ritterwelt zu verspotten, der Reinart-roman entstand und damit eine Parodie auf das ganze Ritterthum der schlagendsten Wirkung. Aus dieser Umkehr folgt, dass ein neues ideales Streben sich nicht in die alten schmutzig gewordenen Kleiden des Ritterthums hüllen konnte, es musste sich ein eigenes ihm passendes Gewand zurechtmachen. Aber welches? Die Schilderung des menschlichen Looses selbst, solche Schicksalsfügungen und Wendungen denen jeder Mensch, gleichviel von welchem Stande, ausgestellt ist so lange er lebt? Da lag gewiss der richtige Weg. Aber die Persönlichkeit des Menschen hatte sich noch zu wenig losgelöst von der Umgebung, war noch so sehr eine terra incognita, dass eine Schilderung der Lebensbegebnisse eines wirklichen Menschen, wo

---

[1]) Man erinnere sich nur den deutschen Minnesänger Ulrich von Lichtenstien und die Verrücktheiten, welche dieser seiner Dame zu Ehren trieb.

Kenntniss seiner Leidenschaften und Thaten in ihrem logischen Zusammenhang als eine unerlässliche Vorbedingung gelten musste, eine unmöglich zu erfüllende Aufgabe war.

Es blieb also nur eins übrig und das war, die Ideen selbst zu personifiziren, sie zu einer Art von Geschöpfen neben dem Menschen und um ihn herum zu erhöhen und diese Geschöpfe nach ihrem Äussern zu schildern mit sichtbaren Attributen und Costümirung. Denn das Äussere hatte man vor sich und war der Darstellung fähig, das Innere aber musste noch erforscht werden, und das geschah erst in der Renaissance. So glauben wir die Bedeutung der Allegorik erklären zu müssen, und, wenn wir nicht ganz irren, muss die überhandnehmende Popularität und Allgemeinheit dieser Kunstform aus solchen oder ähnlichen Erwägungen hergeleitet werden. Die ganze Litteratur ist davon erfüllt. In Frankreich tritt sie zuerst auf in dem Roman de la Rose, ein didaktisches Gedicht ersten Ranges und von weitstreckender Bedeutung. So viel wir davon wissen, scheint es wie eine Art von Encyclopädie mit socialistisch-reformatorischen Ideen durchsetzt betrachtet werden zu müssen, oder wie eine Propaganda für die Rückkehr zur Natur wie Rousseau's Emile. Auch in den Gedichten von Charles d'Orléans und Alain Chartier scheint den allegorischen Figuren ein Platz eingeräumt zu sein. In England neigt fast alles nach Chaucer vorkommende zur Allegoristik hinüber. Chaucer selbst bleibt ziemlich frei; nur in seinem *House of Fame* und in der Übertragung des Roman de la Rose huldigt er dieser neuen Form, aber Gower und Lydgate, Hawes und Alexander Barklay, die schottischen Dichter Dunbar, Gavin Douglas, Lyndsay u. a. allegorisiren Alle. In Deutschland ist die Allegorie vertreten im Theuerdank von Maximilians Sekretär Melchior Pfinzing. In Italien erscheint sie weniger häufig in der Poesie. Doch vergessen wir nicht dass dem grossen nationalen Gedicht der italienischen Litteratur, der Divinia Comedia ein allegorischer Sinn unleugbar zu Grunde liegt, und Dante demnach der allegoristischen Strömung bereits ein Jahrhundert früher vorgegriffen hatte. Auch die Triomfi von Petrarcha sind allegorisirende Gedichte, mit sichtbarer moralischer Tendenz.

Auch in der Kunst lässt die Allegoristik ihre deutlichen Spuren nach. Die Ornamentik und Reliefs der gothischen Baukunst, deren Blüthezeit das XIV und XV Jahrhundert war, die Wandmalerei in ihren Todtentänzen, auch die Altar- und Staffeleigemälde der flämischen und kölnischen Schule, selbst noch bei Dürer und Cranach, sie sind alle diesen Tendenzen unterworfen; der beschaulich-reformirende Geist des Zeitalters spricht daraus zu uns. Was nun zunächst das englische Moral-play betrifft, worin diese Allegorien die Haupt- ja allmählich die einzige Rolle neben dem Menschen und dem Teufel spielen — so müssen wir, obgleich sie uns wenig ansprechen und wir in der grossen Zahl all dieser Tugenden und Sünden uns nicht zurecht finden können, ihnen doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie einen gewissen poetischen Werth besitzen. Sie sind oft sehr farbenreich und den Zeitanschauungen gemäss höchst

anschaulich dargestellt. Wer sich mit einem der besten dieser Spiele bekannt machen will, erhält einen genauen Eindruck von einem Moral-play im HEKASTUS oder EVERYMAN herausgegeben von Karl Goedeke. Die Menschen von damals sahen gewiss solche abstrakten Wesen wie die guten Handlungen, die Vernunft, die Wissenschaft mit andern Augen an als wir; sie erblickten sie leibhaft so gut wie sie überall den Teufel zu erblicken vermeinten. Auf ihr kindliches, äusserst empfängliches Gemüth machten sie einen ganz andern Eindruck als auf uns, da wir sie nur unsren abstrakten Gedanken einzuverleiben vermochten und somit ihnen das Lebendige sofort abstreifen.

Auf der Bühne traten diese Figuren in passender Costümirung auf, wie z. B. Shakespeare noch das öffentliche Gerücht im Prolog von Heinrich IV, 2ter Theil, in einem Kleide mit Zungen bemalt auftreten lässt. Wenn wir daran denken über welche imponirende Darstellungsmittel die Einscenirung des alten Mysterie-Gerüstes zu verfügen hatte, welche Erbschaft das Moral-play angetreten hatte, so unterliegt es gar keinem Zweifel mehr dass diese allegorischen Spiele voll Leben und Aktualität waren, dass sie beim Volksherzen mächtig angeschlagen. In dieser Moralität spielen der Teufel und sein Begleiter VICE, die Verkörperung der Sünde eine Hauptrolle. Da man den Teufel in jeder Geringfügigkeit im Leben sein verderbliches Spiel treiben sah, ihn überall hörte und roch, so war es sehr natürlich ihn auf die Bühne zu bringen, wo man das Vergnügen haben konnte den gefürchteten Erbfeind des Menschen durchprügeln zu sehen und ihn zu verspotten.

In den spätern Moralitäten verschwindet der Teufel und bleibt der VICE übrig, oder Iniquity wie er auch genannt wird, und dieser bekommt endlich einige speciellen Namen, HIPPOCRISY, INCLINATION, SIN, DESIRE, und noch später solche welche einen leisen Übergang zu einer individuellen Charakteristik bekunden, wie HOPHAZARD, AMBIDEXTER, NICHOLAS NEWFANGLE [1]). Die andern allegorischen Figuren, die menschlichen Tugenden und Gebrechlichkeiten, die vielerlei Versuchungen womit er im Leben zu kämpfen hat, werden im Verlauf der Zeit als die Moralität ihre höchste Stufe erreicht hat, in der Regierung von Heinrich VII, immer zahlreicher. Der gute und böse Engel des Menschen so zu sagen zertheilt sich in eine ganze uns verwirrende Armee von Unterabtheilungen und personifizirten Detailbegriffen. Diese Specialisirung war eine Folge der theologischen Scholastik, welche es liebte die Tugenden und Sünden in eine bestimmte Rangordnung einzureihen und zwischen Hauptsünden und kleinern Sünden zu unterscheiden. Für uns, die wir den Menschen als Ganzes betrachten auch in moralischem Sinne und auf die vielfachen Äusserungen seiner moralischen

---

[1]) Diese drei Namen genau im deutschen wiederzugeben ist kein leichtes. Vielleicht wäre der Sinn annäherungsweise folgender: Hophazard, der Zufallsrechenmeister; Ambidexter der Schlaumeyer; Nicholas Newfangle, Niklas Klauenmann.

und unmoralischen Natur keine Reihe von Definitionen mehr in Anwendung bringen können als damals da die Moral-Philosophie von der Theologie völlig abhängig war, haben die Namen nur noch im Sprachgebrauch eine wesentliche Giltigkeit. An gewissen komischen Zügen fehlte es nie. Der Teufel mit seinem Gesellen „die Sünde, Vice", auf dem Rücken betrat gewöhnlich die Bühne unter grossem Geschrei und Gepolter, während die Sünde mit ihrem hölzernen Schwert ihn tapfer durchbläute. In einem Moralplay *Wyt and Science* geheissen muss *Ignorance* sagen wie er heisst. Er ist aber zu dumm seinen Namen aussprechen zu können, trotz aller Mühe kann er die Sylben *ing*, *noo*, *ran* nicht zusammenleimen und macht die tollsten Schnitzer natürlich zum grossen Ergötzen des Zuschauers. Die Komödie welche von diesen allegorischen Personen gespielt wird, ist oft eine unterhaltende Intrigue; es fehlen nur die menschlichen Charaktere, ein Mangel der damals nicht empfunden wurde, und wären diese vorhanden, sie würde uns eben so gut erlustigen wie es zu der Zeit unzweifelhaft der Fall war.

Die Specialisirung der Allegorien nahm immer zu, und so gerieth man endlich zu der Lage, dass gesellschaftliche Zustände und Berufe personifizirt wurden. In *the nature of the four Elements* unter Heinrich VIII kommt eine Person vor, welche *the Taverner* (der Wirth) genannt wird. Ein anderes *All for Money* enthält zweiunddreissig Personen, unter denen die folgende lustige Gesellschaft Gelehrsamkeit-mit-Geld, Gelehrsamkeit-ohne-Geld, Geld-ohne-Gelehrsamkeit, Weder-Geld-noch-Gelehrsamkeit und Alles-ums-Geld, welche einander ihre Schiksale erzählen. Diese Berufsallegorien waren, wie es jedem deutlich sein muss, bedeutende Fortschritte auf der Bahn der Entwicklung. Und so musste sich endlich, durch die Einwirkungen der Renaissance kräftig unterstützt, der menschliche Charakter entpuppen. Eine der bedeutendsten Moralitäten ist die von John Bale, Kynge John. Es würde uns zu lange aufhalten, wollten wir dieses sehr interessante Stück einer detaillirten Besprechung unterwerfen. Nur möge davon bemerkt werden, dass es eine handgreifliche Polemik darstellt gegen die Missbräuche des Katholicismus und die Interessen der Reformation der englischen Kirche (es erschien unter Eduard VI) kräftig hat fördern müssen. Die Sünde, Vice, tritt hier unter verschiedener Gestalt auf und ist hier weniger der Possenmacher, vielmehr wird ihr, nachdem sie mit allen möglichen schlauen Künsten lange ihr Wesen getrieben, am Schluss der Process gemacht und die Strafe der Enthauptung über ihr verhängt. Die wirkungsvolle Aktualität dieses Stückes muss einleuchten, wenn wir Vice einmal unter dem Namen Usurped Power als Pabst verkleidet auftreten sehen, dann als Kardinal unter dem Namen Private Wealth, und als Mönch Sedition geheissen. Eine weitere Eigenthümlichkeit dieses Moral-play ist dass die englische Geschichte dabeigezogen wird, der König Johann und der päbstliche Legat Stephan Langton sind unter den Hauptpersonen. Nach Bale erreicht der Moral-play einen gewissen Wendepunkt, wo er

im Begriff steht eine neue Kunstform aus sich zu gebären. Schon Bale hatte sein Kyng John eine Tragedy genannt. Diesen Namen verdient aber mit grösserm Recht Cambyses von Preston, und er hat es auch wohl eingesehen denn er nennt sein Werk *a lamentable tragedy full of pleasant mirth*, es ist eine Mischung von Allegorik, romanhafter Geschichte und derbem Volkshumor. Darauf folgte Appius and Virginia von einem unbekanten R. B., desselben Charakters aber an Werth nachstehend. Etwas früher aber, noch in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts hatte sich aus dem Moral-play eine Nebengattung losgemacht, der Interlude oder die Posse. Heywood und Skelton haben diese neue Richtung ins Leben gerufen. Zwar ist die Allegorik da noch keineswegs beiseite gestellt und auch kann der Name Interlude leicht irreführen, denn es werden wohl Interludes genannt, welche vom gewöhnlichen Moral-play sich in nichts unterscheiden. Jedoch mehrere der Productionen von Heywood sehen demjenigen was wir unter Posse verstehen ziemlich ähnlich.

Aus dem Interlude hat sich, aber nicht ohne unentbehrliche Mithülfe der lateinischen Komödie, das englische Lustspiel entwickelt. *Ralph Royster Doyster* von Nic. Udall und *Gammer Gurton's Needle* von John Still sind die ersten Erzeugnisse welchen der Name Komödie zugesprochen werden darf. Sie lehnen sich den lateinischen Modellen stark an, aber die Ursprünglichkeit darf ihnen doch nicht abgestritten werden; es sind keine steifen Nachahmungen wie der Gorboduc. Hier hatte sich also die bürgerliche Komödie bereits von der allegorischen Maschinerie freigemacht.

Die Tragödie aber hatte noch einen langen Weg zurückzulegen, ehe es ihr gelang dasselbe Ziel zu erreichen. Und ohne die Zwischenkunft der italienischen Litteratur und der erwachenden Romantik hatte sie das wohl schwerlich zu Stande gebracht. Die Verbreitung der vielen Novellen, Romane und alten Sagenbücher aus Italien, Spanien, Frankreich, und das emporkommende Interesse das sich der eigenen Geschichte und den Sagen zuwandte, waren so viele Zaubersprüche welche die engen Mauern in welchen der Geist befangen lag, sprengten. Der Geisteshorizont wurde unendlich erweitert, eine neue Welt stieg auf, bevölkert von Menschen der verschiedensten Art, Königen, Rittern und Jungfrauen, Mönchen, Kaufleuten und Gelehrten, Sämmtliche erfüllt von Leidenschaften und Begierden, ein sehr buntes Treiben. Und so hatte man nur zuzugreifen. Ein unerschöpflicher Vorrath von Stoff lag bereit, man konnte tausende von Dramen damit bearbeiten.

Wie es weiter gegangen ist, von Prestons Halb-Tragödie Halb-Moralität bis auf Kyd und Marlowe ist nicht in allen Stücken klar. Es ist oft nur ein gewaltiger Wirrwarr romantischer, sagenhafter, klassischer und anderer Motive zu entdecken, wo die Pfade sich dermassen kreuzen und verschlingen, während eine Hauptstrasse mangelt, dass man nicht weiss wie da herauszukommen. Die Klassifizirung ist da sehr schwer. Es ist nur begreiflich dass man nicht sofort verstand mit dem ungeheuren Reichthum umzugehen, dass man zuviel zusammenstoppelte, die buntesten

und schreiendsten Lappen an einander flickte und vielleicht nur vor einer Sache Furcht hegte, nämlich zu wenig zu thun, zu wenig interessante Begebnisse im Drama das man zu schreiben vorhatte, zusammenzubringen. Eine in dem chaotischen Gewirr erkennbare Richtung verweist auf einen bestimmten Ursprung. Auf die Veröffentlichung des *Mirrour for Magistrates* in der ersten Ausgabe von Sackville 1559 welche bald nachher mit neuen Zugaben vergrössert wurde, sind die Histories und Chronicle-plays zurückzuführen. Was Histories sind wissen wir aus Shakespeare, aber ehe er seinen ersten History Heinrich VI schrieb war das Genre bereits zu einer grossen Ausbreitung gelangt. Es ist nicht unwahrscheinlich dass nur ein geringer Theil dem Druck übergeben und aufbewahrt worden und das meiste verloren gegangen ist. Wir besitzen noch *the Troublesome Reign of kyng John; the famous Victories of Henry V;* von Shakespeare benutzt in seinem *King John*, und *King Henry V; the whole contention between two famous houses Lancaster and York and the true tragedy of Richard duke of York*, nach dem einen ein altes Stück von Shakespeare umgearbeitet, nach dem andern eine Jugendarbeit von Shakespeare selbst als Vorstudium zu seinem Heinrich VI, Part. 2 u. 3. Ausserdem ist noch vorhanden *Eduard III* [unter den Shakespeare Pseudo-plays] von einer unbekannten Hand, Peele's *Edward I* und Marlowe's *Edward II*. Auch scheint es solche Histories in lateinischer Sprache gegeben zu haben, denn wir lesen von einem Ricciardus tertius und Macbethus an den Universitäten aufgeführt. Unter *Chronicle-plays* haben wir mehr die Thatenschilderungen der alten brittischen Helden zu verstehen, wie die alten Stücke von *Lucrine*, *Cymbeline*, *Kyng Leir* u. s. w.; auch die klassischen *Gorboduc* und *Misfortunes of Arthur* sind diesen beizurechnen. Eine Nebensorte behandelt die Lebensgeschichte berühmter Engländer aus der jüngsten Zeit, wie Thomas lord Cromwell, Sir John Oldcastle. Schwieriger zu ermitteln als bei diesen Historien und Chronicle-plays ist die Herkunft der sogen. *Domestic-Plays*. Das bürgerliche Schauspiel, eine Gattung welche sich nachher in England sehr verbreitet, und in Frankreich und Deutschland ganze Schulen ins Leben gerufen hat, tritt hier schon in seinen Anfängen auf. Einige sind Criminalgeschichten wie *Arden of Feversham* und die *Yorkshire Tragedy*, andre behandeln Vorälle aus dem häuslichen Leben und durchgängig von ernster Tendenz mit einem etwas schwermüthigen Tone angefärbt. Über ihre Entstehungsweise fehlt jede Angabe. Wir sind also gezwungen anzunehmen, dass sie sich auf dem bekannten Wege aus der Moralität losgemacht haben, kraft eines scharfen Studiums des Lebens. Es sind immer Vorgänge welche direkt aus dem Leben gezogen sind ohne die geringste Mithülfe romantischer oder sonstiger Lectüre, unmittelbare Erzeugnisse der Beobachtung und Erfahrung und von einem naturgetreuen, ungeschmückten und zuweilen ergreifenden Realismus. Die Zeit ihrer Entstehung mag verschieden sein, die Sprache und Öconomie der Stücke sind nicht immer gleich, *Arden of Feversham* gehört eher der frühern Zeit, *the London Prodigal* und *the*

merry Devil of Edmonton der spätern an; im allgemeinen darf die Zeit nicht zu früh, nicht vor Marlowe oder Shakespeare's ersten Jahren genommen werden. In diesen *domestic-plays* findet das realistische Element einen tüchtigen Halt, welcher der Übertreibungssucht und Überhäufung mit romantischen und seltsamen Motiven worin die meisten Dramatiker sich vollauf ergingen, ein nothwendiges Gleichgewicht hielt. Es ist diesem domestic-play wohl zu verdanken, dass bei Shakespeare's Nachfolgern das bürgerliche Element allmählich nach vorne dringt und eine tüchtige realistische Grundlage bildet. Leid und Freude des gewöhnlichen Lebens mit romantischen Zuthaten ausstaffirt und in einem melodramatischen Tone gehalten, um diesen Gegenstand bewegen sich viele der spätern Stücke von MIDDLETON, HEYWOOD, MASSINGER, FORD u. a., die sogen. Tragi-Komödie. Bei den frühern, GREENE, PEELE, KYD, MARLOWE, MARSTON, DECKER, WEBSTER, TOURNEUR, BEAUMONT und FLETCHER etc., ist kaum ein anderes Element als die Romantik ersichtlich.

Wir müssen hier unsre Übersicht der Vorgeschichte des Shakespearschen Dramas beschliessen weil es nicht darum zu thun ist diesen Theil der Geschichte in all seinen Abzweigungen zu verfolgen, sondern um den Ursprung des Volksdramas von Shakespeare und seinen Zeitgenossen nachzuweisen. Es kann nach dem besprochenen keinem Zweifel mehr unterliegen dass das Volksdrama — Komödie und Tragödie — auf einem weiten, vielfach verschlungenen und bisweilen unsichtbaren Wege, aus dem geistlichen Spiel des Mittelalters von Stufe zu Stufe sich herausgewickelt habe. Die verschiedenartigsten Ingredienzen — Nationalgeschichte und Sage, italienische Novellistik, bürgerliches Leben, tragische Schicksale der Grossen und burleske Skizzen aus dem Treiben des Volkes, alles ging neben und durch einander, und es blieb der Willkür eines jeden Autors anheimgestellt, welche dieser Elemente er im vorliegenden Fall einer ihm zusagenden Verbindung fähig urtheilte. Ein bestimmter Unterschied zwischen Tragödie und Komödie — wie wir das verstehen — konnte demzufolge noch nicht eingestellt sein. Es lief alles noch zu viel in einander über um dies zu gestatten. Daher hat man den Namen Romantisch Drama ausgefunden — womit die Werke von Kyd, Marlowe, Greene, Peele, und auch von Shakespeare und seinen Zeitgenossen bezeichnet werden — ein Name der alles umfassen kann ohne einen andern Gedanken dabei hervorzurufen als den eines romantischen Inhalts und einer absoluten Freiheit in der Behandlung desselben.

Aus allem besprochenen dürfen wir also entnehmen, dass die enge Anschliessung der Stände in der Theaterwelt, die nahe Berührung des edlen und gemeinen etwas natürliches und von selbst durch den Lauf der Zeit enstandenes war, ungefähr auf dieselbe Weise wie die englische Staatsverfassung sich durch die Jahrhunderte hin gebildet und aus einer Anzahl von sich an einander schliessenden

Statuten und Verordnungen hervorgewachsen ist, ohne dass sie je in eine schriftliche Form gebracht worden und ohne dass man sagen könnte: „um die Zeit ist sie ins Leben getreten, vorher bestand sie nicht." Ebenso mit der Vereinigung der Stände auf der englischen Bühne. Sie entstand von selbst und wurde eine Gewohnheit welche durch langjährige Einbürgerung völlig berechtigt war. Und aus eben demselben Grunde ist sie andren Nationen, besonders den Franzosen, immer als etwas seltsames oft geschmackloses vorgekommen; Rüpel und Possenreisser mitten im Ernste der Tragödie zu finden, musste den Franzosen ebenso geschmackwidrig vorkommen als den Engländern natürlich.

X.

Wie war nun das Publikum, das durch fleissigen Besuch die Theaterunternehmung stützen und den Schauspielern ihre Gage besorgen musste, beschaffen? d. h. auf welcher Bildungsstufe stand wohl diese Gesellschaft und welche Elemente traten in ihr am meisten hervor?

Über diese Frage sind die Meinungen vielfach getheilt gewesen. Einige wollen in Shakespeare's Publikum wenig besser als eine wüste, ungesittete Bande sehen, welche sich während der Vorstellung nur mit Mühe in Ruhe halten liess, allerlei Ungezogenheiten trieb, schrie und lärmte, mit faulen Äpfeln und Eiern nach der Bühne warf wenn ihm das Spiel nicht nach dem Gefallen war und eigentlich nur für Coulissenreisserei und Todschlägereien einiges Interesse bekundete — demzufolge Shakespeare weder hat begreifen noch schätzen können. Andre, obgleich sie diese Übelstände nicht ganz in Abrede stellen wollen, hegen doch eine höhere Meinung von den Theaterbesuchern. Karl Elze behandelt in seinem vortrefflichen Buche über Shakespeare diese Streitfrage sehr eingehend. [1]) Ich will mich hier auf einige wenigen Bemerkungen beschränken. Erstens, auf was ist eigentlich die ungünstige Meinung be-

---

[1]) Karl Elze, William Shakespeare, Seite 250 u. folg.

gründet? Augenscheinlich auf die leidenschaftliche Bekämpfung welche dem Theaterwesen von der Seite der frommen Leute, der besonders gegen das Ende von Elisabeth's Regierung und unter Jacob I immer mehr an Macht gewinnenden Sekte der Puritaner widerfuhr, in welchem Kampf diese den Sieg endlich weggetragen haben, indem sie die Schliessung der Bühnen bewirkten, 1640. Dazu kommt dann noch ein gewisser böser Leumund, der dem Schauspielerstand und der Leidenschaft für das Theater bei den Bürgern von einigen strengen Beobachtern der Zeit angeheftet wurde. Auch wurde von den City-Behörden kein Theater innerhalb ihrem Bezirke geduldet. So wirft z. B. Gosson in seinem *School of Abuse* der Bühne ihren sittenverderbenden Einfluss vor. Wo denn wieder andre, wie Thomas Lodge in seinem *Reply to Gosson's School of Abuse*, und der Kritiker Nash in seinem *Pierce Penniless* das Theater in Schutz genommen haben — zwar sie waren beide selbst Theaterdichter — und der letztere auf etwas sonderbare Weise, denn er sagt dass viele Londoner sich Nachmittags die Zeit vertreiben mit *gaming, following harlots, drinking or seeing a play*, und nach seiner Ansicht das letzte das beste ist. Einiges Recht hatten diese strengen Bussprediger gewiss. Der vielgelobte sittenveredlende Einfluss des Theaters ist meistens weit zu suchen, hingegen springt die Leidenschaftenerregende Wirkung — und besonders unter den Zeitgenossen und Nachfolgern Shakespeare's — viel deutlicher in die Augen, und Leidenschaften sind nun einmal kein Öl in der heiligen Lampe der Tugend.

Ein andrer Grund für diesen Makel der auf dem Theater lag ist der bei Shakespeare und andern Dramatikern vorgefundene Verachtung der *Groundlings* oder Parterre-Besucher. „Who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise" wie es im Hamlet heisst. Elze schliesst aus dieser Aussage gerade das Gegentheil von dem was gewöhnlich daraus gefolgert wird. Hätte Shakespeare, sagt er, nichts als Groundlings vor sich gehabt, er hätte sich wohl gehütet sie zu schmähen. Dieser Klage aus dem Munde Shakespeare's glauben wir keine andre Bedeutung beimessen zu müssen als die Äusserung einer Unzufriedenheit über den prosaischen Geist des lesenden und schauenden Publikums, welche bei so vielen grossen Dichtern vorkommt. —

Gerechtfertigt ist diese Klage gewiss, und sie wird noch oft genug gehört werden, so lange es Dichter geben wird, deren Poesie dem gewöhnlichen trägen Verständnisse der Menge verschlossen bleibt. Auch Goethe hat sich gegen Eckermann auf ähnliche Weise ausgesprochen.

Wir besitzen aber andre Thatsachen aus denen wir ohne uns an der Logik zu versündigen, über die Stellung des Theaterwesens ein richtiges Urtheil bilden können. Als Prynne's *Histriomastix*, das famose Libell gegen die Bühne erschien 1633, existirten neunzehn Theater in London. Zu Shakespeare's Anwesenheit in London war die Zahl noch nicht so hoch gestiegen, vielleicht bis auf zehn oder zwölf. Kein Mensch wird es ja für möglich halten, dass so viele Theater einzig und allein vom Pöbel und seiner Sippschaft zehren konnten. Solches ist geradezu unmöglich. Aber was geht uns überhaupt die Zahl der Theater an? Es kann ja nicht ein Theater sich behaupten, wenn es nur dem Pöbel als Vergnügungsort dienen muss, weder damals noch jetzt. Es sind immer die Leute welche gut zahlen können, die wohlhabenden Bürger und in jener Zeit auch der Adlige welche einem Theater seine Existenz sichern. Übrigens gab es verschiedene Range mit verschiedenen Preisen, und sogar Extra-Vorstellungen wobei die Preise erhöht wurden. Wir dürfen also die Frage als genügend erledigt betrachten. Mit Ausnahme des Hofes, der in Ermanglung einer Königsloge nicht erscheinen durfte und desshalb eine Truppe zu sich in den Palast entbot oder eine eigene Truppe hielt, wie die *Children of the King's Chapel*, waren damals wie heute alle Stände der Gesellschaft im Theater vertreten, und die bessern gewiss in der Mehrzahl. Es ist wohl möglich dass das Benehmen im allgemeinen etwas freier und ungenirter war als jetzt, man erzählt ja dass die Edelleute und Modejunker ihre gewaltigen Tabakspfeifen und ihre Bierkrüge auf die Bühne schleppten, es sich da bequem machten, Karten spielten oder ungezogene laute Bemerkungen über Parterrebesucher machten und ähnliches, Unsitten woran gewiss mancher Schauspieler sich geärgert haben mag und welche auch in andern Ländern, in Frankreich z. B., vorkamen. — Jedenfalls kannte man noch nicht die Sitte Hut, Schirm und Überzieher in der Garderobe abzulegen und mit entblösstem Haupte und wohlbedächtiger kritischer Kunst-

miene den Kunsttempel zu betreten, sich in seinen Sperrsitz einzunisten und das weitere abzuwarten mit einer Ernsthaftigkeit, als wäre man zu einem Begräbnis eingeladen und müsste nun die Leichenrede gehalten werden; so wie das heute mehr der Brauch ist. Das Publikum welches den Theaterraum erfüllte dürfen wir uns mit dem vollsten Rechte als eine Repräsentation der ganzen Bevölkerung Londons denken, aus all seinen Theilen zusammengestellt, mit Ausnahme des Hofes. Shakespeare hatte im Theater seine Nation vor sich in verkleinertem Massstabe, was er auf der Bühne sprach und darstellte war zu dem ganzen englischen Volke gerichtet, und nicht zu einer bevorzugten Klasse, noch auch zu einer verstossenen, einem ungebildeten Haufen. Wir sprechen es als einen festen Grundsatz aus — welchen wir bald durch die Zerlegung seiner Phantasiewelt und das Zusammenhalten mit der wirklichen in welcher Mitte er lebte näher begründen werden — dass Shakespeare für sein Publikum, für sein Volk gedichtet hat in der vollsten Bedeutung des Wortes. Shakespeares Drama bot seinen Zeitgenossen ein Bild ihrerselbst, zwar ein gehobenes und poetisch verklärtes, aber trotzdem ein in der Grundlage naturgetreues Abbild ihres eigenen Daseins, das sie als solches auch sofort anerkannt haben; sein Drama ist im vollsten Sinne ein nationales zu nennen, weil es aus dem alten Volksspiel des Mittelalters durch den Lauf der Zeit entwickelt, sämtliche zerstreuten Elemente harmonisch vereinigt und zur höchsten Einheit und Schönheit emporführt; in seinem grossen Kreis umfasst es die ganze Gesellschaft und ist demnach ein grossartiges Denkmal der englischen Renaissance.

XI.

Wir haben uns jetzt wieder jenem grossen Publikum zuzuwenden, das die Wirklichkeit dem Dichter darbot und wir nehmen den Faden unsrer Erzählung des englischen Lebens unter Elisabeth's Regierung wieder auf um das Bild jener Zeit so viel wir vermögen in knappen und charakteristischen Zügen vor Augen zu bringen [1]).

---

[1]) Seite 115.

Aus allen zeitgenössischen Berichten erhellt dass die damalige Bevölkerung Londons so wohl in ihrem innern Wesen als ihrer äussern Erscheinung nach ein äusserst buntes, vielfarbiges und aus vielen Theilen zusammengestelltes Bild darbot. Die Stadt selbst müssen wir uns noch ganz in ihrer mittelalterlichen Gestalt denken, so ungefähr, jedoch in etwas grössern Dimensionen wie Nürnberg oder eine ähnliche Stadt wo der alt-deutsche Typus noch nicht ganz verschwunden, umgeben von Mauern und von engen und krummen aber malerischen Strassen durchzogen, kurz ein Bild das dem des heutigen Londons mit seinen breiten Strassen und kolossalen Plätzen so unähnlich möglich sieht. Doch wurde London schon in der Zeit wegen der vielen Kirchen und schönen Gebäuden von Reisenden gelobt und muss überhaupt einen stattlichen wohlhabenden Eindruck gemacht haben. Besonders die auf schönen Bogen gebaute *London-bridge*, die einzige feste Verbindung zwischen den beiden Thames-Ufern welche damals vorhanden war, zog die Aufmerksamkeit der fremden Besucher. Der Verkehr fand im Gegensatz zu heute vorzugsweise über Wasser statt. Eine ungeheure Zahl von Schiffen und Booten bedeckte das noch schöne grüne Wasser des Flusses, 40.000 Bootsleute fanden in der Beförderung von Fremden und Einwohnern nach der gegenüberliegenden Seite der Stadt, oder bei den beliebten Lustfahrten nach Dörfern an der Themse gelegen, einen Broterwerb und unaufhörlich schallte der Ruf: Eastward ho! Westward ho! — Vornehme Herren und die Königin hatten ihre eigene prachtvoll ausgestattete Barke in welcher sie die Themse abfuhren um die nahe gelegenen Lustschlösser und Sommerfrischen zu besuchen. Aber auch die Strassen waren sehr belebt. Es gab immer etwas zu sehen und zu gaffen für den müssigen Bürger und Zerstreuung suchenden Pflastertreter, deren es eine ganz ansehnliche Zahl gab. Die Besuche Elisabeth's bei ihren Staatsmännern und Günstlingen, der Einzug fremder Fürsten wie der Herzöge MONTMORENCI und DE FOIX welche 1572 in London als Bemittler für die Heirath mit dem Herzog VON ALENÇON eintrafen, auch der Besuch und Aufenthalt dieses hohen Herrn selbst, die Ankunft eines neuen Gesandten, die Umzüge des Lord-mayors oder der Zünfte, die zahllosen öffentlichen Feierlichkeiten dadurch veranlasst, das Turnieren und ähnliche Gelegenheiten bei welchen glänzende Kostümen und Waffenrüstungen, prachtvolle

Decorationen und Schaugerüste (P a g e a n t s) der schaulustigen Menge einen Augenschmaus bereiteten, und so viele andern heitern Bilder, um welche wir jene Leute von Herzen beneiden möchten, wenn wir an die farblose und schmutzige Langeweile denken, welche die meisten Grossstädte uns jetzt auf ihren Strassen noch zu bieten vermögen. Was nun die Bevölkerung und ihr buntes Gemisch anlangt, der Adel lebte damals noch in der Stadt selbst, seine Wohnung oder sein Palast standen in derselben Strasse welche von den Bürgern bewohnt war, so wie wir das noch in Florenz und andern italienischen Städten erblicken wo die Adelspaläste in derselben Häuserreihe mit den bürgerlichen Wohnungen stehen. Daneben die ansässige Bürgerschaft welche aus Handel, Gewerben, Schifffahrt ihren Lebensunterhalt bezog und sich im allgemeinen gesittet und anspruchslos benahm, eine heitre, gediegene und genügsame Gesellschaftsklasse frei von socialistischen Umtrieben und ähnlichen sittenverderbenden Einflüssen. Weniger ruhig und gesittet betrug sich ein zwischen dem hohen Adel, Staatsmänner- und Gelehrtenstand einerseits und dem fleissigen Bürger andrerseits eingeschobener Theil der Gesellschaft welcher damals sehr zahlreich aber nicht mit einem Namen zu kennzeichnen ist. Durchgehends sind es Leute ohne bestimmte Erwerbsquelle und eigentlichen Wohnort, ein wunderliches Gemisch vom verschiedensten Schlag aber selten von unbescholtenem Ruf und empfehlenswerthen Sitten, ein wahrer brodelnder Hexenkessel worin allerlei Unrath und Abhub, mitunter auch werthvolle Sachen zusammengebräut wurden zu einem eigenthümlich schmeckenden aber nicht gerade gesunden Trank. Diese Klasse rekrutirt sich aus allen Herren Ländern. Es fand sich alles dabei: Soldaten mit vernarbten Wunden, Abenteurer im Kriege und gefahrvollen Unternehmungen, bramarbasirende Raufdegen und Grosssprecher, wettergebräunte Weltumsegler, herabgekommene und verlumpte Edelleute, auch fremde Kaufleute und Geschäftsmänner, eine nicht geringe Zahl von Litteraten und Brotschreibern und viele Schauspieler welche als unverheirathet keinen eigenen Hausstand besassen, — endlich, last not least, eine Anzahl von Beutelschneidern und Bauernfängern in allen möglichen Nuancen, als Alchymisten und Astrologen, als Quacksalber und Wunderärzte oder einfach als hungrige existenzlose Individuen, welche sich der ersten besten sich dazu eignenden Person

anhingen um auf ihre Kosten ihr Dasein zu fristen. Die meisten dieser Klasse waren natürlich Engländer aber es gab auch viele Fremden darunter, und von einer nicht geringen Zahl muss es überhaupt schwer gewesen sein ihre Nationalität zu bestimmen, da sie ihr ganzes Leben lang in allen möglichen Ländern sich herumgetrieben und den Wohnort so oft gewechselt als ein neuer Vortheil sie nach einem andern Lande hinzog. Daher denn auch die Sprache dieses Völkchens ein echtes Rothwelsch aus Englisch mit spanischen, italienischen, französischen, holländischen und deutschen Bröcken zusammengeflickt war. Der Betrügerei, des Raubes und Händels allerlei Art gab es damals auf Londons Strassen und öffentlichen Verkehrsorten über die Massen viel, die Taschendiebkunst und das Gaunerthum hatten damals wenigstens eine so hohe Stufe erreicht wie jetzt.

Ein Lieblingsort der beau monde und vieles Gesindels war die Paulskirche, wo von 11 bis 12 Vormittags und von 3 bis 6 nachmittags der öffentliche Spaziergang abgehalten wurde wenn das Wetter ungünstig war, und zu gleicher Zeit Geschäfte abgemacht, Besuche abgestattet und Verabredungen getroffen. Für die Tagediebe und Schmarotzer die gelungenste Gelegenheit sich an einen heranzumachen und ihre schönen Pläne in Ausführung zu bringen, welche darauf hingingen, den unglücklichen der ins Netz gelaufen völlig zu beschwindeln. Besonders das Grabmonument des Herzogs Humphrey, lesen wir, war der Versammlungsort dieses Gesindels und wem es nicht gelang sich ein Mittagessen zu erobern von dem sagte man dass er mit dem Herzog Humphrey zu Mittag speiste.

Doch hüten wir uns diese ganze chaotische Klasse als schlechtes Pack zu betrachten, sie umfasste vieles, hohes und niedriges berührten sich nahe. Die vielen Kriege auf dem Continente, die Entdeckungsreisen und der blühende überseeische Handel führten auch manchen tüchtigen und tapfren Gesellen nach England Auch hielten sich da immer viele Fremden zeitweise auf. 1621 wurde die Zahl der anwesenden Fremden auf 10.000 geschätzt. Wir dürfen annehmen dass jeder der dazu Anlass oder nur Gelegenheit hatte gern einen Besuch an London brachte und sich dort einige Zeit aufhielt, so wie man unter Napoleon III nach Paris ging. Das Genussleben in der englischen Hauptstadt und eine leichte Weise sich Geld zu verschaffen waren dabei die mächtigen Lockreize.

Welche Äusserlichkeiten bot nun diese so verschiedenartig gestaltete Welt dem beobachtenden Blicke? In seinem ganzen ein farbiges buntscheckiges Bild so wie wir es uns trotz aller Anstrengung der Phantasie nicht mehr vorstellen können. Das glänzendste Costümball von heut zu Tage in künstlerischen Kreisen abgehalten reicht bei weitem nicht daran, es ist nie mehr als ein erkünsteltes Nachbild, und dazu noch in kleinerm Massstabe, von einer zauberhaften Wirklichkeit welche eine ganze Stadt erfüllte. Auf einem Costümball nimmt man es doch nicht immer so genau mit der historischen Treue, die künstliche Beleuchtung trägt kräftig dazu bei über manches fehlerhafte hinwegzusehen und stellt alles im verschönerten Lichte dar, und die heitere Stimmung hält die Kritik zurück. Aber wie sehen wir erst am hellen Tage damit aus, wie hanswurstmässig ist im Grunde jede Maskerade oder costümirter Umzug. Und warum? Weil man sofort einsieht dass es nicht mehr die gebräuchliche Tracht ist, dass der Mann sich darin nicht frei bewegt, nicht darin passt wie er das in seiner Kleidung thun soll.

Die damaligen Trachten überstiegen an Luxus — wie es aus zuverlässigen Berichten erhellt, denn Abbildungen giebt es wenige, nur auf Porträts von geschichtlichen Personen — öfters die gewöhnliche Vorstellung welche man sich von einer schönen Kleidung macht, sie gingen manchmal ins bizarre und capriciöse hinüber, aber der Mann der darin steckte, trug sie mit Eleganz und Selbstbewusstheit, wusste sein äussers Benehmen damit in Übereinstimmung zu bringen, die Rolle welche er sich ausgesucht gut zu spielen. Wenigstens in der Regel, denn es gab auch dummes Nachäffen wie Shakespeare uns das in der Person von Junker *Christoph von Bleichenwang* erblicken lässt. Der vornehme Adel, feingebildete Männer wie Essex, Southampton, Sidney haben ohne Zweifel Mass zu halten gewusst und den marktschreierischen Aufputz vermieden, der Anblick dieser schönen Männer, der Lieblinge Elisabeth's muss dem kunstsinnigen Auge einen herrlichen Genuss gewährt haben. Aber die Versuchung zur Übertreibung lag nahe. Elisabeth selbst hegte zeitlebens, und im hohen Alter nahm es eher zu als ab, einen unbezwinglichen Hang zum Luxus. Ihre vielen Hunderte von Prachtgewändern und ihre achtzig Perücken hat

die Geschichte ihr nicht vergessen. Bei grossen Feierlichkeiten, wie bei der Danksagung für die Vernichtung der Armada, ging sie einher gebückt unter der Last ihres mit Gold, Perlen und Juwelen verbrämten Kleides, trug Ringe an jedem Finger, einen Werth von Millionen an Edelgesteinen im Haar und am Busen und sah überhaupt aus wie ein wunderthätiges Madonnabild das ganz starr vor Pracht wie eine glitzernde Puppe dasteht. Die alamodische Verschwendungssucht welche unter ihrer Regierung in die Kleidung einriss, war ohne Zweifel ein Geschenk Italiens. Mit vielen von dort herübergekommenen Sitten kam wohl in erster Reihe diese mit. Besonders die Neigung sich in der Wahl und Zusammenstellung der Kleidung von der eigenen Caprice leiten zu lassen und der Individualität dabei volles Recht zu gewähren, scheinen die Engländer den Italienern abgelernt zu haben. Alles wurde übertrieben, die Breite der Hosen, die Höhe der Halskragen, die Rappiere welche eine gewaltige Länge erhielten; man färbte sich das Haar gelb oder röthlich — das sogen. *fair* welches bei Shakespeare öfters blond bedeutet und bei den Italienern galt auch diese Farbe für die schönste — man liess sich den Bart rund oder spitz oder gabelförmig zustutzen je nach Belieben oder Stand, trug Ringe fast an jedem Finger, Rosen im Ohr, den Toothpick oder Zahnstocher am Hut, den Lovelock, eine lange Haarlocke welche über die Stirn herabhing, ging auf Schuhen mit ungewöhnlich hohen Absätzen, den sogen. Chopine's einher. Vor allen Dingen gehörten die Parfumerien zum unentbehrlichen Hausbedarf, parfumirte Handschuhe die man nicht einmal anzog, auch das Haupthaar, der Bart, der Halskragen, der Wamms, kurz die ganze Person verbreitete einen wohlriechenden Duft um sich herum. In Italien parfumirte man selbst die Maulesel auf denen man ritt. Auch nahm man fremde Trachten über, kleidete sich spanisch, französisch, deutsch, ja selbst maurisch und türkisch. In einer Satire dieser Zeit liest man:

Behold a most accomplish'd cavaliere,
That the world's ape of fashion doth appeare
Walking the streets, his humour to disclose,
In the french doublet, and the German hose:

The muffle, cloak, spanish hat, Toledo blade,
Italian ruffe, a shoe right Flemish made
Lord of misrule, where' er he comes he'll revel. etc. [1])

Natürlich stellen die obenbeschriebenen Überschwenglichkeiten bloss das Ideal des Modejunkers vor. Nicht jeder hatte Vermögen noch auch Neigung solchem nachzustreben. Es blieb immer die Ausnahme. Die Mehrzahl, die geschäftigen Bürger trugen ihr einfaches standgemässes Kleid, von flämischem oder englischem Tuch, den ledernen Hut oder die wollene Mütze und überliessen die kostspieligen ausländischen Moden den Prunkern und Stutzern. Die Stände waren der Kleidung nach scharf getrennt, ganz anders wie heute. Auch ist es nicht wahrscheinlich dass die vielen Soldaten, Kapitäne und verärmten Glücksritter in Seide und Sammt gehüllt einhergingen oder nach italienischen Parfums rochen.

Viele verständigen opponirten gegen die tolle Verschwendungssucht und die damit gepaart gehende Sittenverderbniss aber da diese Opposition meistens aus dem Lager der Puritaner hervorging, fand sie wenig Beifall. Auch die Behörden machten einen Versuch dem Treiben durch Luxusgesetze Einhalt zu gebieten. 1579 wurden bei einem Statut von Elisabeth Officiere an den Strassenecken postirt, welche den Auftrag hatten von den übertrieben hohen Halskragen ein Stück abzuschneiden und dem zu langen Degen die Spitze abzubrechen. Viel genutzt haben diese Luxusgesetze nicht so wenig wie in Venedig. Es musste erst die Puritanerherrschaft überhandnehmen und sich unter Jakob I und Karl I dreinmischen um den ganzen Farbenluxus mit ihrem grauen, griesgrämlichen Firniss zu überdecken. Zu Shakespeare's Zeit regierte die *Wantonness* noch unbeschränkt, und ungeachtet aller Zeitübel dürfen wir jetzt noch darüber froh sein. Auch die Frauen — obschon wir von ihnen weniger hören als von den Männern — trugen sich schön, die Bürgersfrauen einfach, in einem überaus malerischen Kleide und

---

[1]) Schau diesen vollkommenen Cavalier der als Affe der Mode erscheint, in den Strassen auf und abgehend um sein Genie zu offenbaren, gekleidet im französischen Wamms und in deutschen Hosen; mit einem Halstuch und Mantel angethan, den spanischen Hut auf, das Toledo-Rapier zur Seite, den italienischen Halskragen, und nach flämischer Art die Fussbekleidung; es ist der Carnavalprinz, wo er hinkommt da fängt der Taumel an.

nicht ohne Schmuck. Die Edelfrauen gingen reich gekleidet in Sammt, Brokat und Seide, trugen ein eng anschliessendes, langes Mieder, das nach unten spitz zulief und nach oben sich verbreitete in den hohen, künstlich ausgewirkten und gesteiften Spitzenkragen, welcher den bei unverheiratheten Frauen ziemlich tief entblössten Busen umgab. Dass sie ein ganzes Arsenal von Parfumerien und Toiletmittelchen zur Verschönerung ihrer Person brauchten, versteht sich von selbst. Wir lesen sogar dass der liebende seine geliebte Herrin schon aus der Ferne an ihrem speciellen Parfum erkannte. Weiter gab es natürlich eine grosse Auswahl der gewöhnlichen weiblichen Utensilien, wie Fächer, Ohrringe, Armbänder, parfumirte Handschuhe u. s. w. In der freien Luft und auch im Theater — wenn sie da erschienen — trugen die Frauen eine venetianische Halbmaske, eine Sitte von Shakespeare öfters erwähnt.

Wenden wir jetzt unsren Blick zu andern Erscheinungen dieser aufgeputzten Gesellschaft und schauen wir einen Augenblick zu, wie sie sich die Zeit vertrieb, lernen wir ihre Zerstreuungen kennen.

Wir haben dabei die Klasse der Nichtsthuer und Genussjäger am meisten oder ausschliesslich in ihren Gängen zu verfolgen, denn die ernstern Geschäfte des Bürgers und noch mehr der Staatsmänner und Diplomaten gehen uns hier nichts an. Insofern wir bei Shakespeare und den andern Dramatikern das Londoner Leben von damals reflektirt finden, wendet es uns immer die heitre Genussseite zu, während die andere theils von der Geschichte offenbart wird, theils, was nämlich die Sorgen und Plagen des schlichten bürgerlichen Lebens betrifft, sich wie begreiflich so ungefähr verhält wie heute und immer. Ein Einblick in dieses ernstre Leben wird uns einigermassen noch von den sogen. *Domestic Plays* gewährt, ein Genre von dem Shakespeare sich aber ferngehalten.

Das Spazierengehen in der Paulskirche haben wir schon erwähnt. Andre beliebte Zerstreuungen waren in erster Reihe natürlich das Theater, wo nachmittags gespielt wurde. In Southwark war der Bärengarten, wo diese Thiere von Hunden aufgehetzt wurden und zur Unterhaltung des Publikums, ähnlich wie die spanischen Stiergefechte, zum Kampf getrieben wurden. Es war ein beliebtes Vergnügen, hohe Staatsmänner wie Bacon, Hatton, Raleigh und selbst die Königin verschmähten es nicht dabei gegenwärtig zu sein. Aus-

serdem gab es Hahnengefechte und Kegelbahnen; und mehr für den Adel geeignet die *Tilt-yards*, der Turnierplatz wo man sich im Lanzstechen üben und den Preis wegtragen konnte. Wie es aus den Sachen selbst schon erhellt, waren die Volksbelustigungen noch ziemlich roh und einem harten Gefühl entsprechend. In dieser Hinsicht standen die Engländer den Italienern sehr nach. In Italien verachtete man unter den höhern Ständen solche rohen Thierquälereien und überliess sie dem Pöbel, man strebte dort darnach, wie der Cortegiano als Muster vorhält, den Körper auszubilden im Reiten, Laufen, Springen, Lanzenwerfen, Ballspielen, Turnen, Schwimmen und ähnlichen die Kraft und Gewandtheit fördernden Übungen. Ein Hauptmittel um die Zeit totzuschlagen war der Besuch der Ordinaries oder Restaurationen, wo zu Mittag gespeist und noch lange nach dem Tisch gezecht wurde; auch der Wirthschaften, unter denen Mermaid und Boarshead durch Shakespeare unsterblich geworden; und des Stahlhofes, ein Zunfthaus woran eine Weinrestauration verbunden, dessen Wände mit Malereien von Holbein ausgeschmückt waren, man ass da Caviar und trank Rheinwein dazu. Die Ordinaries waren berüchtigt wegen des vielen und nicht selten falschen Spielens das nach der Mahlzeit einen Anfang nahm und sehr oft mit Händel und Rauferei endete. Ein anders Vergnügen das bekanntlich zu Shakespeare's Zeit zuerst seine Erscheinung in der Welt macht und bald genug eine gewaltige Begeisterung erweckte, war das Tabakrauchen. Es ist seltsam dass Shakespeare mit keinem Worte darüber spricht, während wir von Ben Jonson bis in die kleinsten Details darüber eingeweiht werden. Shakespeare-Forscher von einer gewissen, glücklicherweise nicht mehr blühenden Sorte, würden aus diesem Stillschweigen Shakespeare's vielleicht schliessen, er hätte die neue Sitte missbilligt und seinen Ärger daran gekühlt indem er sie in seinen Werken nicht der Unsterblichkeit habe überliefern wollen. Den Tabak kaufte man sich damals beim Apotheker und der Modemensch trug immer drei Sorten bei sich nebst Pfeifen und sonstigem Apparate. Anfänger liessen sich im Rauchen unterrichten von Professoren in dieser Kunst. Es wurde dann auch genau wie eine Kunst getrieben, man lernte den Rauch auf kunstvoller Weise ausblasen in Kringen, Spiralen und andern schönen Figuren, oder

ihn zu verschlucken, machte dann einen Spaziergang und blies den aufbewahrten Rauch unterwegs wann und wo man wollte, in Abtheilungen aus. Solches war ein grosses Kunststück. Ben Jonson erzählt in *Every man out of his humour* wie so ein Tabaksprofessor einen Schüler lehren will *the first, second and third Whiffe;* nach dem Essen soll er dann zu Pferd steigen, seine drei Glass *Canary* oder spanischen Wein trinken und dann die erste Rauchwolke in Hounslow, die zweite in Stains, die dritte in Bagshot ausblasen.

Den Puritanern wollte das Rauchen so wenig behagen wie andre eitlen neu-modischen Vergnügungen, sie sahen darin eine Versuchung des Bösen und glaubten in jeder Tabakswolke den Leibhaften selbst die Seele des sündigen Menschen umstricken zu sehen. Es ist wohl wenigen Pfarrern heut zu Tage, welche gern im Studirzimmer ihr Pfeifchen rauchen, bewusst wie ihre Collegen vor zwei oder drei Jahrhunderten sie wegen dieses harmlosen Vergnügens schon für verlorene Seelen gehalten hätten. Sogar König Jacob I verfasste eine heftige Schimpfpredigt gegen das verderbliche Teufelswerk.

Halten wir hier ein und wenden wir unsre Augen von diesem farbenreichen Bilde ab und über die Jahrhunderte hin unsrer heutigen Gesellschaft zu.

XII.

Wie unendlich verschieden von dieser Gesellschaft ist die heutige! Nehmen wir jede beliebige in einer der riesenhaften Weltstädte unsrer Zeit, in London, Paris, Berlin, Wien oder wo sonst zum Vergleich. Wie einfach, anspruchslos, ruhig und besonnen — aber auch wie grau, einförmig und farblos, trüb und kasernenmässig erscheint uns die heutige in ihrer äussern Gestalt. Was die Kleidung zuvörderst betrifft, will es einen bedünken als wäre die ganze europäische Welt von einem selben schlechten Schneider bedient, der sich neidisch das Ziel aufgesteckt hat alles hässliche noch hässlicher zu machen und alles schöne zu verkrümmen und zu verkrüppeln. Merkt man den Menschen noch durch ihre Tracht, Hal-

tung, Gebärde und ihren Gang den Stand an? Nur in sehr verringertem Masse, wenn überhaupt noch. Wollte man sich auf solche äussere Kennzeichen noch verlassen, man würde die lächerlichsten Missgriffe begehen, den Hausdiener für den Herrn, den Herrn für den Hausdiener halten, wie es denn bei Gelegenheiten wo jeder Mann den Frack trägt wohl vorgekommen sein mag. Aber wir wollen kein sauertöpfisches Verdammungsurtheil über die Formen der heutigen Gesellschaft aussprechen. Sie hat auch ihre unläugbar gute Seite und nur der überschwengliche laudator temporis acti möchte sich aus Principienreiterei von dieser ganz abwenden. Es ist gut dass der Kleiderluxus abgenommen hat, möge es für die Kunst ein Schaden sein und der Freund von Farben es lebhaft bedauern. Es ist ein Vortheil, dass man dadurch weniger Anlass hat eitel, prunksüchtig, affektirt und aufgebläht zu sein, obgleich wir wieder eingestehen müssen dass durch diese Änderung jene Untugenden noch bei weitem nicht aus der Welt vertrieben sind. Doch wird die äussere Anspruchslosigkeit wenigstens in der guten heutigen Gesellschaft als die nachahmungswerthe Regel anerkannt, und der fein gesittete Mann ist wohl am meisten daran zu erkennen. Dass man an dieses Princip früher am Hof und unter adligen Kreisen nicht viel gedacht hat, ist nur zu bekannt und darf uns bei einem Sittenvergleich nicht entgehen. Einfach und sich gebend war man im Verkehr selten, in der Regel war man geneigt Komödie zu spielen und es erforderte viel Studium und lange Übung in der Jugend ehe man es mit Geschick und Anmuth verstand. Die Erziehung war für einen nicht unwichtigen Theil auf das Einlernen der äussern Präsentation gerichtet und die Übungen mussten täglich wiederholt werden, und bekanntlich ist der Tanzmeister nach und nach dabei eine erste Persönlichkeit geworden. Die Zeit darauf verwendet haben wir jetzt frei und benutzen wir zu ernsthaftern und nöthigern Sachen. Unser äussers Benehmen wird nicht mehr nach den Vorschriften einer tanzmeisterlichen Eleganz eingeschult sondern steht einzig und allein unter dem Regiment von einigen wenigen ziemlich unbestimmten Anstandsregeln welche alle Welt anerkennt, jedoch nicht ohne Willkür ausübt. Den mächtigsten Einfluss auf unser Betragen übt wohl unser Egoismus aus, der uns in den meisten Fällen dazu räth der Welt nicht schroff sondern

gefällig entgegen zu kommen, weil wir sie nur zu sehr zu unsrem eigenen Wohlgedeihen brauchen. Die frühern Tanzmeisterkünste sind lächerlich geworden und werden nur noch auf dem Theater, bei costümirten Bällen und ähnlichen Gelegenheiten geduldet. Mit dieser Vereinfachung haben wir aber nicht weniges grobe, ungenirte und philisterhafte Wesen mit in den Kauf nehmen müssen. Wir sollen nicht vergessen dass die alten Sitten zwar erkünstelt, in mancher Hinsicht aber, für den der sie einmal angelernt und darin erzogen, leicht und behaglich überhaupt anmuthsvoll waren und so lange sie nicht in ein Gewebe von tausenderlei lästigen Etiquettes-Vorschriften ausarteten, was im XVI und auch noch lange im XVII Jahrhundert gar nicht oder nur ausnahmsweise der Fall war, auch keinen so grossen Zwang auflegten als wir uns leicht dabei vorstellen. Hingegen sind die Sitten von heut zu Tage zwar freier, ungezwungener, unendlich leichter anzulernen und für jedermann passend, aber auch können sie den wirklich feingesitteten Menschen bei jedem Schritt und Tritt oft auf das roheste verletzen. Der Kampf ums Dasein der das Leben von Millionen verschlingt und nur Wenige mit Ruhe lässt, ist nicht dazu angethan die Liebenswürdigkeit im Menschen zu stärken, denn das Bedürfniss zum Herrschen gleichviel auf welche Art, durch milde oder durch rohe Mittel wird ein Gesetz der Erhaltung und die Versuchung zu Ausschreitungen, zum rücksichtslosen über die Schnur hauen ist sehr stark, so bald dieser Weg scheinbar oder wirklich zum Ziel führt. Die scharfe Trennung der Stände wie sie unter dem ancien Régime bis zu seinem Sturze durch die Revolution vorhanden war und unter der Restauration wieder ins Leben geweckt und noch einige Zeit in gemildeter Form fortgedauert hat, dieses Kastensystem wo der Übertritt aus der einen gesellschaftlichen Klasse in die andre durch zahllose Hindernisse erschwert wurde, hat in den letzten fünfzig Jahren unsres Jahrhunderts in den verschiedenen Ländern nachgerade ein Ende genommen, und wo es sich noch vorfindet, in England, Österreich, Russland, offenbart es die Vorzeichen seines Aussterbens. Die Schranken durch Abstammung und herkömmlichen Brauch aufgerichtet sind niedergerissen; dafür ist die Geldmacht und der persönliche Einfluss an die Stelle getreten. Daneben auch das Talent, die Kenntnisse, die Wissenschaft. Wo vorher grosse Massen-

schichten neben einander lagen und sich nie vermischten, ist ein riesenhaftes Netzgewebe entstanden das die ganze civilisirte Welt überdeckt und die entferntesten Punkte durch Milliarden von Fäden mit einander verknüpft. Statt einer Anzahl bestimmter grundverschiedener Formen, deren jede auf eine Klasse passte und von einer Convenienz beherrscht wurde, eine allgemeine Form für Alle von solcher Fügsamkeit und Ausdehnung, dass der Millionär so gut wie der Arbeiter, da seinen Platz findet eine Form also von den wenigsten Merkmalen, den unbestimmtesten Zügen, denn sonst würde sie nicht die Gesammtheit umfassen können. Innerhalb dieses gewaltigen Umfanges giebt es eine Menge kleiner Nuancen, die aber dem unbewaffneten Auge kaum ersichtlich sind, und wer sich mit einer dieser Nuancen nicht begnügen will und darüber hinausstrebt, sich eine eigene Form zusammenmachen will, der kommt bald in den Verdacht ein Sonderling, ein Narr oder auch eine gefährliche Person zu sein, je nach Lage und Umständen.

Es lässt sich schwer leugnen dass die Nivellirungssucht in der Gesellschaft unsrer Tage immer zunimmt. Jedes Mitglied erhält von ungefähr dieselbe Erziehung, denselben Unterricht, nimmt dieselben Ideen aus Zeitungen und andrer Tageslectüren in sich auf und muss dieselben Pflichten in Staat und Gesellschaft leisten, auch werden ihm dieselben Rechte zugesprochen. Und wenn diese Form noch nicht in allen Punkten verwirklicht ist, so geht doch das Bestreben unleugbar dahin. Das in der Ferne winkende Endziel der gesellschaftlichen Bewegungen unsrer Zeit ist der Socialistische Staat. Der einzelne eine Nummer in der grossen Weltarmee, der Einzelwille nichts, der Gesammtwille alles. Es ist allerdings den socialen Enthusiasten noch nicht gelungen eine Form auszudenken, welche die entfernteste Aussicht der Ausführbarkeit darbietet und viele scheinen sich dessen auch bewusst zu sein, denn vorläufig richten sie ihr Augenmerk nicht wie früher auf das Fabriciren harmloser Kartenhäuschen, wie SAINT-SIMON und FOURRIER, sondern auf das Gewinnen von Macht und auf das Untergraben des alten vermoderten Mauerwerkes unsrer Gesellschaft, muthmasslich in der heiligen Erwartung, wenn nur erst diese Mauern einstürzen, so wird das Ideal wie ein Phönix aus dem Schutthaufen emporsteigen Das neue Jerusalem! Ob nun das neue

Jerusalem, das sie sich vorstellen, gebaut wird oder nicht, ändert an der Sache selbst absolut nichts. Alle gesellschaftlichen Kräfte sind in Gährung begriffen und eine neue Geburt wird vorbereitet. Die idealistischen Träumer haben immer mitgearbeitet an der grossen Arbeit welche von der ganzen Menschheit unbewusst zu Stande gebracht wird.

Es sind die grossen Strömungen, welche sich einen Ausweg bahnen, ein neues Strombett oder Delta bilden müssen, weil ihrer Kraft nichts widersteht. Wer sie glaubt lenken zu können, verkehrt im Irrthum und wird am ersten selbst mitgerissen. Es ist höchstens einer gewandten erfahrungsreichen Hand möglich das Strombett zu reguliren, und wenn das Wasser anschwillt die Kraft durch Schuttdämme und Abfuhrskanäle zu zertheilen damit die Verheerung nicht zu weit um sich hingreife. Schon das ist eine grosse Kunst! Aber hemmen! nimmermehr, und wer die Dämme durchstechen möchte, den ergreifen die Wellen zuerst und wälzen den toten Körper fort, meilenweit. Doch wir gerathen auf Abwege, kehren wir zum XVI Jahrhundert zurück. Mögen unsre Seitensprünge ihre Entschuldigung darin finden, dass die Linien und Farben des Bildes das wir zu betrachten haben, sich besser abheben, indem wir ein kontrastirendes Bild daneben halten.

Der in Bezug auf die Litteratur wichtigste Unterschied zwischen dem Ende des XIX und dem des XVI Jahrhunderts dürfte vielleicht dieser sein, dass jetzt das Individuum genöthigt ist seine überschüssige Kraft dem innern zuzuwenden, seine von der Natur vererbten Fähigkeiten zu entwickeln entweder zu seinem eigenen Behuf oder um seine Mitmenschen dadurch zu beeinflussen. Im äussern aber hat er sich der gesellschaftlichen Convenienz zu fügen Das Vorhandensein dieser Convenienz wird von vielen angezweifelt, weil sie keine Klassen-Convenienz sondern der Gesammtheit ist und daher nicht so leicht bemerklich. Sie steht aber fest und sicher. Innerhalb derselben giebt es, wie bereits gesagt, viele Nuancen aber so klein, so sehr in einander laufend und wenig verschieden, dass sie einer starken Individualität nicht genügen.

Das Convenienzband ist ein drückendes geworden, weil es auf eine Art von Durchschnittsmenschen berechnet ist über welche Form mancher hinausragt. Die Convenienz des alten Régime um-

fasste immer nur eine Klasse und entsprach ihren Sitten und Bedürfnissen durchschnittlich weit mehr als wir das meistens annehmen wollen. Wir sollen nicht vergessen dass der schwere Druck, der Schnürleib der Lebensformen, der unsrem Gefühl so widerstrebt wenn wir über diese alte Gesellschaft lesen, eigentlich erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts anfing allgemein empfunden zu werden, erst da als eine neue litterarische Bewegung und die frischen daraus zuströmenden Ideen den menschlichen Geist und Charakter nach und nach vollständig umwandelten, mit der Folge dass Inhalt und Form nicht mehr zusammengehörten. Richten wir unsre Aufmerksamkeit auf eine frühere Zeit, auf das XVII Jahrhundert, zur Zeit Ludwigs XIV, so werden wir allerdings eine Convenienz gewahr. Aber wie war diese, schnürte sie den Menschen zusammen, brach sie ihm die Geistesflügel ganz lahm? Bei weitem nicht. Zwar Ludwig XIV sass auf seinem Throne abgezirkelt in einem Kreis chinesischer Hof-Etiquette, aber gab es daneben und weiterhin denn keine freien Geister mehr? Wir haben es früher als unsre Ansicht ausgesprochen dass die Geistesrichtung dieser Zeit auf die Poesie verhängnissvoll, tötend sogar gewirkt hat, weil die höchste Blüthenentfaltung der Poesie nur durch das Zusammenwirken verschiedener günstiger Cultureinflüssen ermöglicht wird, die wir zwar noch nicht genau bestimmen können, aber von denen wir so viel wissen dass leicht das Ermangeln eins derselben einen unersetzlichen Schaden beibringen kann.

Wer wird aber von der Prosa unter Ludwig XIV behaupten, dass sie einen unfrischen, knechtischen, charakterlosen Geist athmet? Oder ist es nicht vielmehr der Wahrheit gemäss, dass die Prosawerke eines Bossuet, Fénélon, la Rochefoucauld, la Bruyère, Saint-Simon u. a. eine sehr kräftige, männliche und selbständige, Natur offenbaren? Haben diese Schriftsteller sich auch gewissen Formen untergeordnet, welche vermöge des eigenthümlichen Wesens der französischen Sprache weit eher in einer anmuthsvollen Bescheidenheit und einem liebenswürdigen Vermeiden von Ausschreitungen bestanden als in einem Druck oder Zwang, der daran verhindert die Gedanken auf individuelle Weise auszusprechen, so haben sie dabei von ihrer Geistesfrische und starker Individualität nicht das allergeringste eingebüsst. In Shakespeare's Zeit war die europäische

Convenienz nur erst in ihren Anfängen, höchstens machte sie sich am Hofe Elisabeth's geltend. [1]) Fur die Allgemeinheit war die Regel diese, dass zwischen äusserm und innerm eine direkte Verbindung bestand, von den Kanälen und Durchgängen nach der Oberfläche hin waren an keiner Stelle verstopft; nach allen Seiten hin war freie Ausströmung der überquellenden Leidenschaften möglich. Dadurch ist die Gefahr des Erstickens und Verkümmerns beseitigt, aber auch die der vulkanischen Ausbrüche welche wir heut zu Tage wenn wir die Augen öffnen wollen sehr wohl erblicken können, eine weit geringere. In einer so beschaffenen Gesellschaft, wo der Individualität freies Spiel gewährt wird, können die überwuchernden Lebenskräfte und Säfte sich leicht einen Ausweg und eine Beschäftigung verschaffen, und sie verlieren bald ihre gefährliche Natur. Daher denn auch die vielen Modethorheiten zu Shakespeare's Zeit, welche komischer und viel harmloser als manche heutige Verschrobenheit waren, welche oft eine Folge eines verfehlten Lebenszieles oder einer unterdrückten Individualität gewesen. Die damaligen Modejunker spielten gern eine Rolle, und jeder suchte sich die ihm zusagende aus. Der verliebte Galan, der glatte Schönredner und Witzbold, der bramarbasirende Krieger der die unglaublichsten Heldenthaten verrichtet hatte, der trübsinnige Philosoph der über jede Kleinfügigkeit Betrachtungen anzustellen liebte, nicht am wenigsten der vielerfahrene Reisende, der Italien, Spanien, Amerika gesehen hatte, mit fremden Sprachen prunkte und sein eigenes Land geringschätzte. Wer kennt sie nicht bei Shakespeare?

Was übrigens das Leben zu Elisabeth's Zeit betrifft, wir müssen es uns nicht als ein überaus sanftes und bequemes, ein sehr friedsames denken, es war keine Schäferpastorale oder Arcadia nach der Beschreibung von SIDNEY. Schlägereien und blutige Verbrechen gab es jeden Tag auf Londons Strassen und in den Vergnügungslokalen; die öffentliche Sicherheit war vollkommen ungenügend, es wurde geraubt, gestohlen, geprellt, geschwindelt auf allerlei Art und vor Gewaltthätigkeiten musste man sich immer hüten, den Waffenhandel verstehen, stark und behende sein. Aber man war auch wehrbarer, weniger emp-

[1]) Wir denken hierbei nicht an Spanien, das Geburtsland aller europäischen Etiquette.

findsam und nicht verzärtelt wie jetzt, man war sich solcher Gefahren immer gewärtig und sah darin nichts aussergewöhnliches. Die ganze körperliche Erziehung war darauf gerichtet den Menschen zu stählen. Das Gerichtswesen war nicht frei von Bestechlichkeit und die Polizei gewährte nur einen geringen Schutz. Die Gefängnisse waren im schrecklichsten Zustande und die Strafen grausam. Darüber kann kein Zweifel walten, wenn wir lesen was über eine gewisse Kerkerhöhle im Tower berichtet wird und keineswegs ein romantisches Märchen ist. Diese Höhle trug den Namen *among the rats*, weil sie völlig dunkel, der Tagesschein nie dahin drang, und bei hohem Wasserstand das Themsewasser einströmte und damit die Ratten, welche dem Gefangenen am Gebeine knagten. Ausserdem waren die mittelalterlichen Strafen des Radebrechens, Viertheilens, Zunge-, Ohr- oder Handabhauens u. s. w. noch sehr in Brauch und wurden fleissig angewandt. Natürlich auch die Tortur. Das Abschreckungssystem beherrschte noch völlig die Strafmethode und hat bekanntlich bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts angehalten, wo Beccaria, Bentham und andre grossen Denker dem Gerichtswesen eine mildere und vernünftigere Gesinnung beigebracht haben.

Zu Elisabeth's Zeit aber wurden die Executionen noch mit einer blutigen Feierlichkeit abgehalten, und die Köpfe standen regelmässig in einer Reihe auf dem Gesims der Londoner Brücke aufgestellt, woran jeder vorbeiging und davon schaudern mochte. Ein deutscher Reisender, Hentzner, der London gegen das Ende von Elisabeth's Regierung besuchte, erzählt dass er einmal nicht weniger als dreihundert aufgestellte Köpfe von Hochverräthern gezählt hatte.

Darin haben wir es doch besser. Wir brauchen nicht jedes Moment auf die Gegenwehr bedacht zu sein und haben keine grausame Ungerechtigkeit zu befürchten, welcher damals der Politiker und die Leute von hohem Stande noch oft genug ausgestellt waren, wie uns die Beispiele von Graf Arundel und Sir Walter Raleigh, von den unglücklichen Schwestern der Johanna Grey, welche von Elisabeth's Hartherzigkeit das bitterste zu erleiden hatten, darüber belehren, ohne noch der vielen Verfolgungen gegen die Katholiken und Puritaner zu gedenken. Doch vergessen wir auch wieder nicht wie absolut wir vom Schutze der Justiz und der Polizei abhängig sind, wie wenig Wehrhaftigkeit gegen Angriffe in uns selbst übrig,

wie das bürgerliche Leben mit seinen verfeinerten Genüssen unsre Nerven empfindsam gemacht hat. Wenn die Rohheit und brutale Gewalt aus den Schranken losbrechen, und die Gesetze so viel Werth behalten wie alte Scharteken — was doch aus dem Bereich der Möglichkeit nie ganz ausgeschlossen ist — welche Widerstandskraft wird dann der gesittete Bürger aufbieten können? Dass der französische Adel während der Schreckensherrschaft in Frankreich dem Pöbel preisgegeben war hatte er für einen nicht unwichtigen Theil selbst vorbereitet, da er seit lange die Nothwehr gegen Gewaltthätigkeit verlernt und aus Rührseligkeit und ungesunder Menschenliebe ihr freie Hand liess; sonst wäre es ihm nicht unmöglich gewesen dem rasenden Treiben der Sansculotten in den Provinzen Einhalt zu gebieten und er hätte Paris aus den Händen des Pöbels erretten können.

Wie offenbaren sich nun die Folgen dieses grossen Gegensatzes der Gesellschaft in den litterarischen Formen, die uns den Geist der Zeit enthüllen?

Eine Gesellschaft in welcher unter der Herrschaft einer der Gesammtheit angemessenen Norm die Tendenz der Nivellirung vorwaltet, wird auch in ihren litterarischen Erzeugnissen dasselbe Bestreben bekunden. Jedoch kann eine Nivellirung in Litteratur und Kunst mit derselben Tendenz in der Gesellschaft keinen gleichen Schritt halten, sie wird immer viel später erfolgen und ist im abstrakten Sinne des Wortes wohl nie zu verwirklichen. In der Geistesthätigkeit des Menschen und vor allem andern in ihrer höchsten Blüthe, der Litteratur, behauptet sich die Individualität am längsten und gegen die Verallgemeinerungssucht muss sie einen zähen Kampf führen, denn es gilt ihr Leben. Nimmt die Individualität gänzlich ein Ende so ist damit das Todesurtheil über alle echte Kunst ausgesprochen. Es bleiben nur die flache Kopirsucht der nächsten Wirklichkeit, das Spielen mit geringfügigen Äusserlichkeiten der Form und die Reimerei übrig, der Bizantinismus. Die Vorboten der Nivellirungssucht werden dann am allerersten in Sprache und Styl erscheinen, welche an Kraft und Frische immer mehr verlieren, sich vor keiner Verhunzung mehr schämen und sich an geistlose Redewendungen gewöhnen. Wir sind glücklicherweise noch weit davon entfernt, dass aller Stylunterschied auf-

gehört habe. Die Gefahr ist vorläufig nicht dringend. Die grossen und guten Schriftsteller, die individuellsten Köpfe immer, werden auch immer die Anführer auf dem Gebiete des geschriebenen Styls bleiben, die kleine Zahl der Auserwählten wird noch lange die grosse Zahl der Mittelmässigkeit beherrschen, wenigstens in der Litteratur das Wort führen. Mit der gesprochenen Sprache und dem Styl ist es aber schon ungünstiger bestellt. Wenn der Standesunterschied verschwindet und damit die charakteristische Ausbildung verschiedener Theile des Sprachschatzes in dem Munde verschiedener Gesellschaftsklassen, so tritt eine allgemeine Umgangssprache hervor, welche nur dem Zweck der täglichen Gedankenmittheilung dient und keine andern Zwecke mehr anerkennt. Jene Elemente, welche der Charakteristik Vorschub leisten, bleiben unbenutzt liegen und gerathen in die Gefahr abzusterben. Für den Dichter, der die Welt in ihrer mannigfachen Gestalt, nach den Abdrücken in seiner Phantasie abbilden und nachschöpferisch auftreten will, ist diese Änderung ein starker Verlust. Der dramatische Dichter kommt in die grösste Noth hinein in der Welt seiner Imagination die Gleichförmigkeit, welche die Wirklichkeit ihm von allen Seiten aufdringt, zu verbrechen durch dem Wesen mehr entsprechende Formen nach welchen er aus innerm Andrang immer suchen muss, die er aber jetzt schwerlich mehr findet; er muss scharf zulauschen um dem Volke oder den städtischen Mundarten noch etwas Originelles abzugewinnen. Es ist ja deutlich dass wo jeder im Wörterbuch der Conversation immer dieselbe Seiten aufschlägt und die abgedroschensten Ausdrücke den selbstgewählten vorzieht, das Erschaffen eines Styls, der nicht bloss aus Büchern sein Leben zieht, unendlich schwierig wird. Überdenken wir obengesagtes und erkennen wir die Wahrheit desselben, so kann es uns nicht mehr wundern, dass für Shakespeare der Styl noch eine ganz andre Bedeutung hatte als für moderne Dramatiker. Für ihn verhalten sich Styl und Charakter wie Form und Wesen der Sache und das eine ist dem andern vollständig adäquat, durch die Form lernen wir das Wesen kennen. Der Styl ist die höchste Ausbildung der charakteristischen Merkmale einer Sache und die Verschmelzung derselben zu einem harmonischen ganzen. Beim Menschen ist das der Fall, wenn all seine Äusserlichkeiten, der Ton und Inhalt seines

Gesprächs, seine Haltung und seine Gebärden, die Kleidung, auch seine Gewohnheiten und Sitten zusammen seinem Wesen entsprechen, damit eins sind.

Nun unterliegt es keinem Zweifel dass in der Wirklichkeit eine so vollständige Ausbildung des charakteristischen im Individuum wie der Dichter sich wünscht, immer eine Ausnahme gewesen ist und zu allen Zeiten bleiben muss. Es giebt immer viel schwankendes und schwächliches, viel Verschrobenheit, Verkrüppelung und Verbildung in der wirklichen Lage, nicht jedes Gewächs blüht empor und wird wozu die Natur es vielleicht bestimmte, Mangel an Licht, ungünstiger Boden, Nachbarschaft einer andern alle Kräfte zu sich ziehenden Pflanze beeinträchtigen das Wachsthum. Und, wie wir bald näher nachweisen werden, muss man bei der Gesellschaft unter dem alten Régime den Hauptunterschied zwischen dem Charakter einer Klasse und dem einer Person nicht aus dem Auge verlieren. Doch bleibt eine Thatsache uns gewiss. In der Renaissance-Gesellschaft, wo die Triebe, Neigungen und Befähigungen manchmal ungestüm wallten und brodelten, leicht an die Oberfläche heraufstiegen und sich einen Ausweg verschaffen konnten, da bildete sich verhältnissmässig sehr leicht eine äussere Form, welche dem innern entsprach. Der Dichter sah in seiner Umgebung den Charakter und den Styl welchen er suchte schon halb vorgebildet, er hatte nur das seinige dazu zu thun, d. i. zu ergänzen, abzurunden, die Farben etwas dicker aufzutragen, die Natur kam ihm vielfach halbwegs entgegen und wo er sich damit begnügte über ihre für jedermann ersichtliche, allgemeinste Gestalten und Typen nicht hinauszugehen — wie es bei den meisten Elisabeth'schen Dramatikern mehr oder weniger der Fall ist — und ihm wenig daran gelegen war tiefer in das Wesen durchzudringen und selbstschöpferisch aufzutreten, da wurde dem Dichter ein Theil seiner Arbeit schon von der Natur selbst fertig geliefert. So begreifen wir es, dass ein Mann wie Ben Jonson — der nur ein bescheidenes Mass an Schöpfungskraft besass — durch viel Aufmerksamkeit und grossen Fleiss es dahin gebracht, dass er ein charakteristisches Bild seiner Zeit in seinen Komödien hinterlassen. Ben Jonson verstand aber nicht den Menschen selbst, den Kern seines Charakters herauszufinden, er muss sich auf die äusserliche Seite in seinen

Schilderungen beschränken, nur solche Qualitäten wie der Geiz, der Neid, die Wollust etc., die sich leicht hervordringen und jedem ins Auge springen stellen bei ihm den Menschen vor; an ein solches schwer zu bestimmendes Naturell wie ein Falstaff besitzt z. B. hat er sich nie herangewagt. Dem Menschen sämtliche bunten Lappen abzustreifen und uns sein ganzes inners Wesen aufzuschliessen so dass wir jede Faser erblicken, jedes Pulsschlag-Klopfen hören, diese Kunst war nur Shakespeare's Genie angeboren. In diesem Punkte trennt sich Shakespeare von all seinen Genossen, schlägt einen andern Weg ein und lässt sie alle weit hinter sich. Die grossen Dichter wie Shakespeare, Goethe, Schiller, Molière, Cervantes blicken mit ihren scharfen Augen tiefer in das Wesen der Menschen hinein als die andern, und wo sie einen ursprünglich reinen Kern entdecken um den sich aufzehrende Ansätze gebildet haben, welche eine krankhafte Entwicklung oder ein Verwachsen zur Folge gehabt, da vermögen sie durch ihre Phantasie diesen Kern davon zu befreien, zu reinigen und ihn mit gehobener Selbständigkeit gleichsam ein neues Leben anfangen zu lassen. So hat wohl Shakespeare in vielen Fällen gehandelt. Es wird dem Leser jetzt gewiss einleuchten dass Shakespeare vermochte was heutzutage kein ihm ebenbürtiger dramatischer Dichter falls ein solcher noch möglich wäre mehr zu Stande bringen könnte, nämlich das Wesen eines Menschen, seine tiefsten und verborgensten ihm selbst oft unbewussten Triebe und Neigungen in seiner äussern Erscheinung, vorzugsweise in seiner Sprache auszudrücken. Und aus diesem Grund besitzt Shakespeare's Sprache jene Unmittelbarkeit, wie man es genannt, d. h. sie ist erfüllt von dem Lebensathem der Natur selbst, das Herzblut pulsirt in ihr und wir verlieren den Gedanken an eine Kunst, wir glauben die Natur selbst vor uns zu sehen. Und das ist der höchste Triumph den die Kunst eines Dichters erreichen kann. Otto Ludwig hat Shakespeare's Sprache sehr treffend bezeichnet als eine gesticulirende, weil wir lesend immer sofort die zum Wort gehörende Gebärde, die ganze Aktion der sprechenden Person zu sehen meinen.

XIII.

Wie bereits bemerkt, haben wir, um die charakteristische Form der Gesellschaft von Elisabeth's Zeit vom richtigen Standpunkte zu beurtheilen, den Unterschied zwischen dem Charakter einer Klasse und dem eines Individuums zu beachten. Mit diesem Unterschied fällt ein andrer in der Sprache zusammen.

Wir haben schon früher gesehen dass infolge der unter Elisabeth's Regierung zunehmenden Centralisation und der Erhebung London's zu einer grossen Metropole, welche die Kräfte des Landes zu sich zog, die Herausbildung der englischen Sprache einen raschen Fortschritt nahm. Was Chaucer im XIV Jahrhundert allein unternommen und kraft seines überlegenen Geistes bis zu einer bedeutenden Höhe ausgeführt, die Muttersprache zu reinigen von den Unregelmässigkeiten der Dialekte und sie in eine feste Form zu giessen, welche für die Zukunft behalten und als rechtmässig anerkannt wurde, diese Arbeit wurde jetzt von vielen übernommen, von Wyatt und Surrey, Ascham und Sackville, Marlowe, Greene, Lyly, Spenser, Sidney, Shakespeare, Ben Jonson, Daniël, Chapman, Bacon und andern, jeder trägt seinen Antheil zum grossen Bauwerke bei. Dass aber diese gemeinschaftliche Arbeit nicht auf einem festen, zuvor verabredeten Plane beruhte, ist sehr begreiflich. Die Tendenzen gingen manchmal weit aus einander und die persönliche Auffassung waltete über alles. Das ist eine natürliche Folge der Freiheit, des Rechtes welches der individuellen Ansicht zuerkannt wurde. Es ging kein Malherbe oder Boileau voran, noch gab es eine vom allmächtigen Staatsminister gegründete und mit unbeschränkter Macht bekleidete Académie, wie in Frankreich, deren Ansichten jeder sich zu unterwerfen hatte. Aber ein von allen getheiltes Bestreben, eine Sprache zu begründen, welche durch logischen Bau eine feste Gestalt erhielt und sie gegen Willkür zu verwahren, macht sich trotz dem Individualismus doch geltend. Man verfasst Grammatiken, täuscht seine Gedanken über das Zulassen oder Wehren von Fremdwörtern u. s. w.

Italien gab auch hier wieder das Beispiel. In den Capiteln X und XI der Cortegiano treffen wir ausführliche Gespräche über

das Ideal dem die Sprachentwicklung nachstreben soll Es wird da der Nachdruck darauf gelegt, dass der Freiheit und den individuellen Bedürfnissen ihr Recht gewährt sein soll. Keine geflissentliche Nachahmung Petrarca's und Boccaccio's, keine ängstliche Scheu eine grammatikalische Form oder ein Wort zu gebrauchen, wozu diese Klassiker nicht sofort berechtigen.

Der Archaismus sei eine Thorheit, denn man verkehrt im Irrthum, wenn man glauben möchte, die alten Römer hätten immer ihre Sprache so rein gehalten wie sie ihnen von den Vorfahren überliefert worden. CICERO schrieb ein anders Latein als ENNIUS oder PLAUTUS. Nicht das verälterte toskanisch am Leben zu erhalten sondern das gesprochene Idiom zu verfeinern und zu veredeln soll man sich bestreben.

Diese im Cortegiano ausgesprochenen Gedanken fanden in England einen günstigen Boden und praktische Verwerthung. Die Volkssprache wurde der Unterbau und der Baumeister folgte seinen eigenen Ansichten in der Ausführung seines Planes. Aber so einfach und leicht ausführbar wie in Italien stand die Sache nicht. In Italien fand man die Sprache vorgebildet in der eigenen Litteratur und im Munde des Volkes; dazu konnten sich höchstens noch einige Einflüsse der römischen Klassiker geltend machen. Es war nur die Wahl da zwischen einem Anschliessen an die gesprochenen Mundarten oder einem Zurückgreifen auf DANTE, PETRARCA und BOCCACCIO. In England hingegen lagen mehrere Elemente ungemischt vor, aus welcher Vereinigung sich die neue Sprache herausbilden konnte, die Litteratur des Mittelalters, CHAUCER u. a., die lebendige Volkssprache, der übermächtige Einfluss der klassischen Autoren welcher in gewisse Kreise tief eingedrungen, die nicht zu unterschätzende Bedeutung der fremden lebenden Sprachen, vor allen des italienischen, aber auch des spanischen und französischen. Es blieb also die Frage, wie soll die Mischung sich verhalten, soll man gewisse Einflüsse zurückwehren oder nicht? So sehen wir diese Frage verschieden beantwortet. Während SPENSER zu Chaucer's Sprache zurückkehren will und deutlich archaistische Tendenzen verräth, schöpft LYLY mit seinen Anhängern unaufhörlich aus der Quelle der römischen Autoren, und Shakespeare benutzt zur Bezeichnung des abstrakten Theils seiner Gedanken mit wenigen

Ausnahmen ausländische Wörter während er zur Bezeichnung, des konkreten Theiles die Volkssprache stark begünstigt. [1]) All diese widerhaarigen Elemente passend zusammenzubringen und mit einander zu versöhnen, überstieg damals die Kräfte. Es war nicht möglich dieses Gähren und Brodeln mit einem Zauberschlag zur Ruhe zu zwingen und den Zeitgenossen sofort einen klaren Wein vom reinsten Geschmack einzuschenken. Einen solchen Läuterungs-Process konnte nur die Zeit herbeiführen. Dieser gährende Zustand, welcher die Litteraturdenkmäler der Elisabeth'schen Periode kennzeichnet, verräth sich in der Affectation.

Diese Affectation der Form war ein echt englisches und zeitgemässes Produkt; nicht das Studium des Cortegiano hatte dazu geführt. In diesem Buche doch wird ausdrücklich vor diesem Übel gewarnt, und nicht bloss in Theorie sondern auch praktisch, denn es ist keineswegs in einem geschraubten Styl geschrieben, sondern ein Muster eines gebildeten, klaren und guten italienischen Styls. Die höchste Vollkommenheit des litterarischen Styls, so wie im Gespräch und Benehmen des wahrhaft gebildeten Menschen, ist die Grazia, wie es da heisst. Die Grazia ist allerdings eine Naturgabe und sonst schwer erreichbar. Wer sich aber diese Tugend zu erobern wünscht, soll vor allen Dingen die Affectation vermeiden, und sich eine gewisse Sprezzatura, Anspruchslosigkeit eigen zu machen suchen. Das ist der einzige Weg um zum Besitz der Grazia zu gelangen.

Diese Regel haben die Engländer nur ausnahmsweise befolgt, und es war aus oben dargelegten Gründen auch sehr schwierig. Die Versuchung lag zu nahe sich allen möglichen Schrullen und Übertreibungen hinzugeben. Die Affectirungssucht tastete die gebildete Welt bis ins Mark hinein an und verführte sie zu Launenhaftigkeit, kindischen Spielereien mit Gelehrsamkeit und buntscheckiger Kleidung. Es war die in wenigen Jahren hervordringende Aufklärung, welche auf einmal mit den Überlieferungen des Mittelalters brach, welche diese Reaktion des gekünstelten Wesens erzeugte. Man vermochte nicht den gewaltigen Bildungsstrom nach

---

[1]) Nach Berechnungen hat Shakespeare's Sprache 89 bis 91 Procent Wörter germanischen Ursprungs.

und nach in seinen Geist aufzunehmen, das innere Anpassungsvermögen durch eine gelinde Zufuhr von Kenntnissen zu heben und zu stärken, sondern man wurde vom zu starken Strom bedrängt und überrascht und schloss sofort alle Zugänge auf um so viel als möglich zugleich in sich aufzunehmen. Die Folge war eine lang anhaltende Berauschung. Nun hatte man zu viel auf einmal, war zu reich geworden an Gelehrsamkeit und litterarischen Kenntnissen und wusste damit nicht hauszuhalten; der Reichthum machte den Besitzer unruhig, trieb ihn zum Verausgaben und man warf mit seinen Schätzen um sich herum und vergeudete sie. Man war jung, erst vor kurzem aus den Fesseln der mittelalterlichen Unwissenheit wo die meisten von aller Belehrung abgeschlossen waren enthoben, und nun stieg die Freiheit nach dem Kopf und man hatte keine Geduld abzuwarten bis der Geist genug gekräftigt und geschult war um sich selbst in Zwang zu halten.

In den Geisteserzeugnissen welche dem Gebiete der Wissenschaft beizurechnen sind macht sich derselbe Zug des barocken, pedantischen und geheimnissvollen Wesens bemerklich. Man plündert die griechischen und lateinischen Autoren, ARISTOTELES, PLINIUS, PAUSANIAS, PLUTARCHUS u. a., auch der mittelalterliche Wissenskram wird noch keineswegs als werthlos betrachtet, und man erfüllt mit ihren unverbürgten Thatsachen, ohne dass es einfiel das geringste Mass von Kritik daran zu legen, die Bücher und braut sich Systeme daraus. Auf die Weise war es möglich ein Buch zu schreiben wie der *Anatomy of Melancholy* von BURTON, das kaum mehr als ein wüster Chaos voll der abstrusesten Gelehrsamkeit ist, eine Schreiberei de omni re scibili et de quibusdam aliis. So lange die humanistische Begeisterung und die Sucht nach Vielwisserei anhielt, war kein Anfang der positiven Wissenschaft, keine eigentliche Naturforschung möglich. BACON war der erste der den Weg der Forschung anzeigte und selbst einschlug, und auch er hat sich nicht frei zu machen gewusst von der Beherrschung des Alterthums und der Phantastik, welche in der Renaissance vorwaltet. Die wenigen Männer auf dem Festlande, welche den Namen von Naturforschern verdienen, standen den humanistischen Studien fern wie die Astronomen und Ärzte oder machen erst nachdem der Humanismus schon lange das Feld geräumt hatte ihre Erscheinung.

Auf dem Gebiete der schönen Litteratur tritt diese Affectation auf in der Gestalt des berüchtigten Euphuismus. Der Name ist bekanntlich dem Romane des JOHN LYLY, *Euphues, the Anatomy of Wit*, dem bald ein zweiter Theil *Euphues and his England* folgte, entnommen. [1])

Lyly's Roman ist als ein Sittenkodex, ein Spiegel der feinen weltmännischen Tugenden zu betrachten, er ist ein Erziehungsroman wie der Télémaque oder der Émile. Die romantische Einkleidung hat keinen grossen Reiz noch viel Werth, sie ist sehr einfach uud enthält die gewöhnlichen Reiseabenteuer eines jungen vornehmen Griechen bei seinem Aufenthalte in Italien und später in England. Natürlich haben daran auch Liebesgeschichten und Begegnungen mit verschiedenen Personen Antheil. Aber die Hauptsache liegt in den breit ausgeführten Gesprächen von Euphues mit seinem Reisegefährten Philautus und andern Leuten, in den philosophischen Betrachtungen über die Länder welche er durchreist und ihre Sitten, und vor allem in dem feinen höfischen Ton, in welchen diese Unterhaltungen geführt werden. Für uns ist das Buch unleserlich geworden, es leidet an einer unerträglichen Breite, wozu nicht am wenigsten die vielen gelehrten Vergleiche und Anspielungen beitragen, wobei in den verborgensten Winkeln des Alterthums herumgestöbert wird um das vielbewunderte Goldflitter zur Ausschmückung des Styls herbeizuschaffen.

Für die Zeitgenossen Lyly's war das Buch von hinreissender Wirkung, es wurde mit wahrer Lesegier verschlungen, die Damen am Hofe der Elisabeth wussten Alle Euphues' schöngedrechselte Phrasen auswendig. Es wurde das Modell aller Vollkommenheit, von den Schöngeistern um Streit bewundert. Unter den litterarischen Tonangebern waren die Meinungen getheilt. Einige Litteraten wie WILLIAM WEBBE, MERES, die Kritiker und Dichter NASH und LODGE lobten es über die Massen, und Lyly wurde von ihnen was die Eleganz und rhetorische Schönheit seiner Sprache anlangt, mit QUINTILIAN, CICERO und DEMOSTHENES verglichen [2]); andre wie SIDNEY, ASCHAM, WILSON verdammten die *Ynkehorne Terms,*

[1]) Der erste Theil erschien 1579, der zweite 1581.
[2]) Vgl. Drake, Shakespeare and his Times, I, 440 fde.

wie sie die euphuistischen Floskeln nannten, ganz und gar als mit der Einfachheit der Natur zu sehr in Widerspruch. Dass dieser Roman auf einmal ein so bedeutendes Mass der Popularität erreichte, beweist unwidersprechlich dass das affektirte Wesen der Zeit nicht erst von John Lyly aus der Fremde nach England hinübergepflanzt und da einheimisch gemacht worden, wie es wohl behauptet worden, sondern dass es schon in den Sitten vorhanden war und Lyly einfach ausgesprochen, wofür alle Herzen klopften und sich nun an seinem Vorbilde erst recht begeistern konnten. Es fehlte gerade nur an einer bestimmten Modeform, welche die nicht der Erfindung befähigten Leute erfinderisch machte. Euphues wurde so zu sagen das litterarische Stichwort der Gesellschaft. Wir halten darum die Untersuchungen ob der Styl des Euphues aus Spanien oder aus Italien herstamme für wenig zutreffend und glauben vielmehr dass Lyly seinen eigenen Weg gegangen und als Kind seiner Zeit dem herrschenden Zeitgeist Ausdruck geliehen. Man hat behaupten wollen dass einige Anzeichen dieses Styls bei GUEVARA zu finden seien, einem spanischen Geistlichen, der in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts lebte und einige moralischen Essays Menosprecio de Corte geschrieben hat. Andre haben dem öfters erwähnten Buche von CASTIGLIONE, Il Libro del Cortegiano die Urheberschaft zusprechen wollen, was für eine ganz falsche Ansicht zu halten ist, welche nur aus Unbekanntheit mit diesem Werke hervorgehen kann. Diese Affectation des Styls und im Gespräch hat bekanntlich auch in andern Ländern Europa's ihre Erscheinung gemacht. In Italien gab der vielbewunderte MARINI, der Dichter des Adone und der Rime das Vorbild, und nach ihm hiess dieser Styl Marinismus, welcher später nach Deutschland übersiedelte und von der sogen. zweiten silesischen Schule, HOFMANSWALDAU und LOHENSTEIN emsig gepflegt wurde [1]). In Spanien tritt diese Richtung bei dem Dichter LUIS DE GONGORA hervor, und nach ihm wurde es Gongorismus oder estilo culto genannt. In Frankreich wurde diese Mode der klassischen Affectation, wie wir gesehen, eingeführt von RONSARD und der Pleiade. Besonders der

---

[1]) Auch in Holland finden sich deutliche Anklänge an Marini bei dem talentvollen Lyriker des XVII Jahrhunderts PIETER CORNELISZN HOOFT.

Dichter DUBARTAS ging darin sehr weit, und unter der Regentschaft der ANNA VON ÖSTERREICH und MAZARIN's Regierung gaben hierin den Ton an die litterarischen Cercles des Hôtel Rambouillet und der MLLE. DE SCUDÉRY, mit ihren Anhängern und gefeierten Poeten BALZAC, VOITURE, BENSERADE etc., welches Treiben einige Zeit die Litteratur beherrscht bis MOLIÈRE es für immer in seiner Komödie les Précieuses ridicules gestürzt und dem Gelächter preisgegeben.

Wie sich nun Shakespeare gegenüber dem Euphuismus verhielt, werden wir am besten bei der Betrachtung der Lustspiele wo dieser Styl uns in einigen Typen aufbewahrt worden, kennen lernen; und vorläufig werden wir diesen Punkt hier überschlagen.

Im allgemeinen lässt sich aus der Litteratur dieser Periode schliessen, dass nur wenige von dem gekünstelten Wesen sich ganz frei gehalten. In Lyly's Roman und in seinen Komödien sehen wir die Affectirsucht auf die Spitze getrieben, aber dem Prosastyl von SIDNEY's Arcadia, von GREENE's und LODGE's Novellen u. a. — Werke welche sich eines hohen Grades der Popularität erfreuten und als Modelle einer schönen Schreibart betrachtet wurden — vermögen wir von unsrem Standpunkte die Tugenden der Einfachheit und des Vermeidens aller schönrednerischen Floskeln keineswegs unbedingt beizumessen.

Wir müssen aber gerecht sein. Der Euphuismus ist die Übertreibung einer Tugend. Das Schönsprechen, worunter wir verstehen wollen, der Gebrauch passender und ausgewählter Worte und Satzwendungen in der Unterhaltung und die Beflissenheit der Umgangssprache eine elegante Form aufzudrücken, fliessende wohltönende Sätze zu bilden, vor allem correct zu sprechen, ist das denn nichts als ein unnützes Nachhängen von Alfanzereien, darf das wie eine Zeitvergeudung oder ein müssiges Spiel für eitle Gecken angesehen werden? Jahrhunderte lang von der Renaissance bis auf unsre Zeit hat die gebildete Gesellschaft Werth darauf gelegt das Sprechen nach Vorschrift der Kunst zur Vollkommenheit zu bringen. Haben wir denn, weil unsre Gesellschaft durch eine Kluft von der frühern getrennt scheint und wir uns ganz andre Ziele aufgesteckt haben, nun auf einmal das Recht erhalten auf das Bestreben auch im Leben den Styl zu erhalten mit Geringschätzung herabzusehen?

Wenn wir unsre Sprache verhunzen wollen und uns nichts daran gelegen ist ob wir gut oder schlecht sprechen, wenn wir nur einander verstehen, so beweisen wir damit dass uns der Sinn für die Sprache allmählich abgeht und wir somit das richtige Mass verloren haben die frühere Gesellschaft im wahren Lichte zu betrachten und nach ihrem Werthe zu schätzen.

Kein Mensch mit reinem und gesundem Geschmack begabt wird den Styl des EUPHUES oder der Précieuses Ridicules in Schutz nehmen, noch weniger ihn zurückwünschen oder ihm die Bewunderung zollen welche die Zeitgenossen nur zu bereitfertig entgegenbrachten. Aber diese berüchtigten Beispiele sind die ungesunden Auswüchse eines übrigens kräftigen, kerngesunden Körpers. Man muss den Weizen von der Spreu sichten. Wer das nicht thut läuft die Gefahr auch den Weizen für Spreu zu halten und wenig nach seinem Geschmack zu finden.

Wir halten es im Interesse des Lesers für überflüssig Muster und Beispiele des Euphuismus oder des gekünstelten Styls überhaupt aus der Litteratur anzuführen. Bei der Lectüre von Shakespeare bieten sie sich von selbst, und auch werden wir bei den bezüglichen Lustspielen noch auf einiges verweisen. Auf einige Punkte haben wir noch die Aufmerksamkeit zu richten ehe wir dieses Thema verlassen. Der Euphuismus oder der affektirte Styl war weit durchgedrungen in die Gesellschaft, sogar unter der Bürgerklasse und selbst in Provinzstädten fand die Mode hie und da einen Weg [1]).

Auch ist die Gestalt welche die Affectation annimmt nicht überall dieselbe. Denn natürlich war nicht jedermann im stande mit der Affectation auch die Eleganz und die Schönheit zu verbinden. Nicht jeder hatte sich so sehr in den Schriftstellern des Alterthums heimisch gemacht, dass er seine Rede mit Anspielungen und Belegen der Mythologie und der Geschichte entnommen, noch weniger mit den Kenntnissen von Pflanzen, Thieren, Steinen und Mineralien, wovon die klassischen Autoren erzählten und Lyly's Werke voll sind, spicken konnte. Das blieb nur den Gelehrten vorbehalten. Andre, nicht zum gelehrten Stande gehörend nnd ohne Universitätsbildung, befleissigten sich ihre einfachsten Gedanken in eine

[1]) In: die lustigen Weiber von Windsor finden sich davon Beispiele.

Hülle überflüssiger Worter und gesuchter, zugespitzter Antithesen zu kleiden. Besonders die Galane und Liebeschmachtenden studirten die ausgesuchtesten Complimente und wussten eine lange Reihe feiner Phrasen an einander zu spinnen. Der wenig Gebildete liebte es wiederum Brocken fremder Sprachen, die er auf dem Theater oder auf Reisen aufgehascht, stets im Munde zu führen oder die neugebildeten und seltsamen Wörter der englischen Sprache, die Latinismen in überschwenglicher Masse zu gebrauchen. Sogar das Volk bedient sich dieser Latinismen, und Shakespeare ergötzt sich daran den Ungebildeten die lächerlichsten Verwechslungen begehen zu lassen.

Wo der Euphuismus in die niedern Schichten der Gesellschaft hinunterstieg, wurde er begreiflicherweise zu einem Zerrbild der vornehmen Schönrednerei, welches einem scharfblickenden Beobachter wie Shakespeare keineswegs entging. Da wurden die Mythologie und die Namen der klassischen Helden auf die erbärmlichste Weise verhunzt und sprach man von Pyramises und Pompey the Big und mehrern solchen Dummheiten. Mancher hatte da seinen *Humour* d. h. seine Grille oder seinen Leibwitz. Dieses Wort *Humour* begegnet uns in den Dramen dieser Zeit sehr oft, und hatte derzeit nicht die ästhetische Bedeutung welche wir ihm jetzt beilegen, eine Mischung des Ernstes und Scherzes. Es ist im deutschen am besten durch das Wort Genialität zu übertragen, nämlich wenn wir dabei an den Sinn denken welche die Genialität im vorigen Jahrhundert in Deutschland hatte, in der sogen. Genie-Periode, bei den Litteraten der Sturm- und Drangperiode. Bei Shakespeare werden wir bald eine Person kennen lernen die das Wort *Humour* beständig im Munde hat. Wer sich übrigens weiter über diese Genialität von Shakespeare's Zeit belehren will, lese Ben Jonson's Komödie *Every Man out of his Humour*, einen sehr schätzenswerthen Beitrag für die Kenntniss des Euphuismus.

Aus allem vorhergehenden sehen wir also dass uns hier zwei neben einander auftretende Erscheinungen begegnen, die allgemeine Tendenz und die Wahl des Individuums selbst. Die Mode stellte eine Norm auf, einen Codex der Schöngeisterei und Sprachfeinheit, aber innerhalb dieser Norm die, weil ihre Ingredienzen von überall her kamen, vieles und verschiedenartiges umfasste,

suchte jeder sich aus was seiner persönlichen Neigung und Natur zusagte. Jeder wählte sich eine Rolle aus und gab sich Mühe diese mit der erdenklichsten Virtuosität durchzuspielen. Starke Individualitäten, hervorragende Menschen erhoben sich über die Mode oder huldigten ihr insofern es ihnen bequem war. Die Gelegenheit den eigenen Charakter auszubilden stand offen und es gab mancherlei Wege welche dem gewünschten Ziel nahe führten.

Wo wir nun diese selbständige Individualität in Shakespeare's Charakteren zurückfinden, ist eine Frage der Psychologie, die uns in einem andern Capitel beschäftigen wird. [1])

Was das Volk anlangt, da herrschten die Merkmale des Standes vor, wie im Mittelalter. Das Zunft- und Vereinswesen war noch im vollen Leben. Der Handwerker, der Kaufmann, der Magistrat und Richter, jeder hatte seine eigene Welt unter Fachgenossen, seinen ihm gehörenden Kreis, der um ihn gezogen war, ihm Rechte zuerkannte, Verpflichtungen auftrug und ausser denen er in der Regel nicht viel zu suchen hatte. Auf die Weise blieben die Standesgewohnheiten und Traditionen lange fortbestehen. Der Stand trägt seinen ausgeprägten Charakter, in Kleidung, Sitte, Lebensgewohnheiten, Festen, Sprache zur Schau und die Unterschiede bleiben scharf markirt. Dieser Zustand des Mittelalters hat nun in der Elisabeth'schen Zeit einige Modificationen erfahren. Die Centralisation brachte die Klassen näher zu einander, die humanistische Bildung verbreitete sich auch in Bürgerkreise und die Leidenschaft zu dem neuen, unbekannten Genussleben, das erst in der Renaissance durch den Welthandel, der in England ein Centrum gründete, ermöglicht wurde, führte manchen aus dem engen, dunkeln Versteck, wo seine Vorfahren ihr Leben genügsam verbracht, in die weite Welt hinaus. Kehrte er später heim so brachte er seine ausländischen Gewohnheiten in seinen Geburtsort mit und versuchte wohl seine Mitbürger aus ihrer dumpfen Existenz wach zu rütteln und für kosmopolitische Ideen zu begeistern.

Es entstand auf solche und ähnliche Weisen eine revolutionäre Bewegung in den Sitten, welche bald zum Volke durchdrang. Man war nicht mehr mit den altväterlichen kärglichen Lebens-

---

[1]) Vgl. Cap. V. S. fde.

genüssen zufrieden, man wollte seinen Antheil am Luxus, an den ausländischen Waaren und neuen Genussmitteln haben, welche der Handel herbeiführte und deren Unbekanntheit verführerisch auf die Phantasie und den sensuellen Appetit wirkte. Man fing an die gewöhnliche Lebensweise zu verachten, schämte sich wegen seiner Ungeschliffenheit und seines ungelenkigen Wesens, gab sich Mühe die kosmopolitischen Maniere nachzuahmen, italienischen Modethorheiten nachzuhängen, die Sprache abzuglätten und copirte so viel möglich die bekannten Meister des feinen Tons. So entstanden dann die Holofernes und Nathaniel, die Don Adriano de Armadio und Falstaff's, die Pistol's und Nym's.

Wir werden jetzt die Gesellschaft aus Shakespeare's Dramen nach ihren Ständen und Bildungsstufen in Betracht nehmen, und wir werden uns überzeugen dass uns da die Welt entgegentritt wie sie die tägliche Beobachtung in London und auf dem Lande kennen lernte. Eine Frage hält uns noch auf. Hat Shakespeare nun die ganze Londoner Gesellschaft in seinen Dramen wie in einem Mikrokosmos nachgebildet? Nein, das hat er nicht. Es gab damals Typen und Erscheinungen, welche wir bei Shakespeare nicht zurückfinden. Sein Endzweck war nicht die getreue Nachbildung seiner Zeit in diesem Sinne, dass er sich die Vollständigkeit des ganzen Bildes in jedem Untertheile als eine Pflicht aufgelegt. Das ist nicht die Bedeutung welche Hamlets berühmten Worten zukommt: „Vorhaben und Zweck des Schauspiels, so wohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit ihre Gestalt und ihr Gepräge zu zeigen." Es steht da geschrieben, dass das ganze zum ganzen passen soll, das Gesammtbild des Kunstwerks soll dem Gesammtbilde der Natur ähnlich sein. Über die Übereinstimmung jedes einzelnen Zuges aber wird kein bindendes Gesetz anerkannt. Der Dichter lässt sich seine Schöpfungskraft durch solche Detailvorschriften nicht lähmen.

Ben Jonson war der Stückarbeiter, Pastellmaler, und lieferte Porträte der Elisabeth'schen Zeit, Shakespeare malte al fresco und wie Michel Angelo nach Modellen aber benutzte sie nach eigenem Gutbefinden. Jonson hegt über die Zwecke seiner Kunst

spräche über Sachen, woran ihm am meisten gelegen sein muss. Dass das Volk immer in der einfachsten Form spricht und in Prosa [nur einzelne Theile in Coriolan sind in blank verse wegen der Übereinstimmung mit dem Charakter der ganzen Scene] ist selbstverständlich. Ein leiser komischer Zug fehlt gewöhnlich nicht, wenigstens im Julius Caesar I, 1 kommen lächerliche Wortverwechselungen vor. Ein andres Mal noch, wo die Gesammtmasse und ihr Wille von einigen wenigen Theilhabern repräsentirt wird, finden wir im König Johann II, 1, wo die Bürger der Stadt Angiers den beiden Königen von Frankreich und England, welche sich vor ihren Mauern gelagert und deren jeder die Stadt auffordert sich zu seiner Partei zu schlagen, den Vorschlag machen den Krieg über die streitigen Provinzen durch eine Heirath des Dauphin Louis mit Blanche, der Nichte des Königs Johann zu beenden. Diese Bürger sind nicht dem Pöbel oder der untern Klasse beizurechnen, es sind ohne Zweifel Leute bessern Standes, die Notabeln und Magistraten der Stadt damit gemeint. Daher drücken sie ihre Gedanken in einer poetischen, edlen Sprache aus, ohne volksthümliche und scurrile Züge.

Auf der Masse folgen unmittelbar solche Leute, welche dem niedrigsten Stande beigerechnet werden müssen, aber als Individuen auftreten. Theilweise tragen sie einen Namen, theilweise auch werden sie nur mit dem Beruf angedeutet. Es sind, um mit dem niedrigsten Gesindel anzufangen, erstens die Mörder, jene verruchten Creaturen, die Outcasts der Gesellschaft, welche ihre Existenz nur fristen können, indem sie sich zu allerlei Schandthaten und geheimen Verbrechen in Diensten ehrsüchtiger Politiker hergeben. Dieser Beruf passte in die gesellschaftlichen Zustände des XVI Jahrhunderts und folgender nur su sehr. Der geheime Mord auf Befehl, aus politischem Ehrgeiz oder aus persönlicher Rache verordnet, gehörte nicht gerade zu den Seltenheiten, wie uns die Geschichte, besonders der südlichen Staaten Europa's, darüber genügend belehrt In Frankreich wurde er während der Ligue-Kriege wie ein Kunststück angesehn und mit Fleiss einstudirt, wie man den politischen Gegner in künstlich vorbereiteten Stricke listig einfangen und wenn er nicht mehr entlaufen konnte den sichern, weil unerwarteten Angriff auf sein Leben wagen musste, der dann auch

selten ganz fehlschlug. KATHARINA DE' MEDICI hatte diese Kunst aus Italien, wo man sie schon im Mittelalter betrieb und una bella vendetta nannte, nach Frankreich gebracht. Die Bartholomäusnacht war die glänzendste Probe dieses Talentes. Auch die beiden Guisen, der ältere FRANZ und der jüngere HEINRICH, sind auf solche Weise ums Leben gekommen. Zwar in diesen Fällen führten die Fürsten und Edlen oft mit eigener Hand ihre Pläne aus, aber man bediente sich auch wohl der gedungenen Mörder. In der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts scheint es ein sehr einträglicher Beruf geworden zu sein. PHILIPS II von Spanien versprach manchmal die bedeutendsten Geldsummen und die glänzendsten Ehrentitel als Lohn für die Ermordung seiner grossen Gegner, WILHELM VON ORANIEN z. B. Es gehörte natürlich viel Gewandtheit, Selbstbeherrschung und feines Weltbetragen dazu, es mussten überhaupt taugliche Leute sein die sich dieser Aufgabe unterziehen wollten. Bekanntlich ist die Zahl der politischen Meuchelmorde, welche von den Jesuiten oder der spanischen Regierung angestiftet wurde, nie so gross gewesen als damals. Wir erinnern nur an JEAN JAUREGUY's und BALTHAZAR GERARD's Anschlag auf Wilhelm von Oranien, an JAQUES CLEMENT, CHÂTEL, und RAVAILLAC, denen Heinrich III und Heinrich IV zum Opfer fielen, an die vielen mislungenen Mordversuche gegen Elisabeth.

Die Mörder bei Shakespeare nun sind keine Jesuitenzöglinge oder verlumpte Edelleute wie Jaureguy und Ravaillac, sondern die rechten Paria's der Gesellschaft, Gesindel. Sie sind ungefähr dieselben wie die Bravi, welche im XVII Jahrhundert in Italien von den grossen Herrn zu Truppen ausgebildet wurden, und immer auf ihren Wink bereit standen jede Ungerechtigkeit und Greuelthat in Ausführung zu bringen. Wir treffen sie im RICHARD III an, wo dieser ihnen den Auftrag giebt den Herzog von Clarence im Gefängniss zu töten. Der Eindruck den sie machen ist etwas humoristisch. Sie stellen mit einander lange moralische Betrachtungen an, ehe sie zu der Ausführung des Mordes vorschreiten, der eine wird von Gewissensbissen heimgesucht; die Art aber worauf er sich dieser zu entschlagen sucht, als sei es Kopfweh oder Schwindel, ist sehr komisch. Das andre Mal, wo Mörder auftreten, ist im Macbeth. Hier beschränken sich ihre Worte auf das nothwendigste. Eine

komisch gefärbte Scene mit ihnen zu veranstalten lag offenbar nicht in Shakespeare's Absicht, er sucht nur hier einen Kontrast mit Macbeth selbst zu erschaffen und zeigt uns die menschliche Natur in einem Reflex.

Zum Volke haben wir noch die Handwerks- oder Gewerbsleute im Sommernachtstraum zu rechnen, welche die bäurische Pantomime des Pyramus und Thisbe vor dem Herzog und seinem Hofe aufführen. Dann die Rekruten im II Theil des Heinrich IV, welche von Sir John Falstaff und dem Friedensrichter Shallow [Schaal] [1]) gemustert werden; auch Sly [Schlau] der Kesselflicker im Vorspiel der Zähmung der Widerspenstigen. Und wir wollen auch dazu nehmen — denn haarscharfe Abtrennungen sind hier ein für allemal nicht zu machen, da wir nicht mit einem indischen Kastenwesen sondern mit einer Renaissance-Gesellschaft zu thun haben, wo die Stände nur durch charakterische Merkmale geschieden, aber nicht infolge religiöser Überlieferungen als ganz verschiedene Racen betrachtet wurden — den nächst folgenden Stand der geringen Bürger, welche sich der Volksklasse anschliessen und ihren Sitten und ihrer Sprache nach nicht von ihr zu trennen sind.

Solche sind in Mass für Mass die wenig respektable Gesellschaft von Froth [Schaum], Mistress Overdone [Frau Ueberley] der Bordell-wirthin, Pompey [Pompejus] ihrem Knecht, Elbow [Elbogen] dem Gerichtsdiener, Abhorson [Grämlich] dem Henker, Barnardine [Bernardino] einem gefangenen Räuber. Im Pericles die nicht mit einem Namen angedeutete Bordellwirthin und ihr Gehülfe Boult, der das Wild auftreiben und in die Falle locken muss. In Viel Lärmen um Nichts Verges und Dogberry [Holzapfel und Schleewein] die Nachtwächter; im Sturm der Schiffskapitän, der Bootsmann und die Matrosen im I Akt, auch Stefano und Trinculo.

Die Sprache dieser Leute zeichnet sich durch viel Frische und Ungezwungenheit aus. Sie ist unter allen in Shakespeare's Werken vorkommenden Sprachen und Mundarten gewiss nicht die am wenig-

[1]) Weil die englischen Namen dem deutschen Leser weniger bekannt sein dürften, gebe ich in Klammern die Verdeutschung nach der bekanten Übersetzung von Schlegel und Tieck, Berlin, 1828—1833.

sten anziehende, denn sie giebt den Menschen, den schlichten naiven Bürger in seinem derben, ungeschminkten Wesen zurück wie die Natur ihn erschaffen. Wir lernen ihn schätzen und lieben, diesen treuherzigen, heitern, immer zum Spass aufgeweckten Londoner Bürger des XVI Jahrhunderts und wir ärgern uns nicht so sehr an seinen ungewaschenen Witzen und grober Obscönität sogar. Mit diesem letzten Übel ist es ja doch nicht so schlimm bestellt als mancher, der heutzutage in schrecklicher Angst vor jedem kräftigen Wörtchen seinen Styl so viel möglich salonfähig zu machen wünscht, sich dabei einbildet. Wer den Volkswitz liebt, auf den wird diese Sprache einen grossen Zauber ausüben, und wer ihn nicht liebt, aus irgend welchen Gründen, dem wird ein wichtiger Theil des poetischen Genusses nicht nur von Shakespeare sondern von den grössten Meisterwerken der Weltlitteratur für ewig verschlossen und ungeniessbar bleiben. Die schönste freie Nachbildung dieses volksthümlich-derben Tones findet sich in der spätern Litteratur unwidersprechlich im Egmont und Faust. Goethe hatte denselben offnen Sinn, die innige Sympathie für den Volkscharakter wie Shakespeare und liess sich ebensowenig von der grobkörnigen Hülle abschrecken tiefer durchzudringen; im Gegentheil war ihm diese äusserliche Rohheit sehr lieb und er hat es meisterhaft verstanden aus ihr einen Theil seines Styls zu bilden. Goethe besass diese Gabe, nach unsrem Befinden, in höherm Masse als Schiller, der mit seinen Volksscenen in Wallenstein's Lager und im Wilhelm Tell, wie hohen Werth sie auch von einem andern Standpunkte aus betrachtet besitzen, immer seinen geliebten Idyllen-Styl verbunden hat und somit vom wahren Volkston im künstlerischen Gewande abgewichen ist. Das glänzendste Zeugniss eines tiefen Eindringens in das Volkswesen, das in Schärfe der Umrisse und in Fülle des Lebens selbst Shakespeare's Schilderungen die Palme streitig macht, hat Cervantes in seinem unsterblichen Sancho Pansa und in den Scenerien in der armseligen Venta in der Mancha abgelegt.

Shakespeare leiht dem Volke durchgehends einen komischen Anstrich. Seine Sprache zeichnet sich durch Breite, Redseligkeit, familiäre Wendungen und Wiederholungen, Wortverwechselungen und Fehlgriffe in der Wahl der richtigen Worte aus. Besonders die abstrakten Terme, die aus dem lateinischen ent-

lehnten Wörter werden unbarmherzig verhunzt und erregen das Gelächter durch die tollsten Schnitzer. Wenn z. B. der Gerichtsdiener Elbow einige Benefactors vor das Gericht führt wo er gemeint hatte Malefactors, oder sagt, er verabscheue seine Frau statt er bezeuge von ihr [*detest* st. *attest* oder *protest*]; wenn Dogberry und Verges die Nachtwächter sagen *desartless* statt *deserving; senseless* st. *sensible*, *comprehend* st. *apprehend* und *comparisons are odorous* st. *odious* [Vergleiche sind duftend st. gehässig], so sind das kräftige komische Effecte bei denen wir uns sehr wohl vorstellen können dass sie dem Shakespear'schen Publikum das Zwerchfell erschüttert haben. Das Kauderwelsch, welches die Bürger in: Verlorene Liebes Mühe und: die lustigen Weiber von Windsor sprechen ist besser an einer andern Stelle zu betrachten.

Der bessern Übersichtlichkeit und des Zusammenhanges wegen ist es zweckmässig die nächstfolgende Stufe, welche von der besprochenen nur wenig verschieden ist, hier herbeizuziehen. Dazu gehören auch einige Frauencharaktere, welche zwar ihrer Bildung nach nicht völlig gleich und deren Sprache etwas unter einander abweicht, aber die doch im ganzen genommen ihre richtige Stelle hier haben. Zwischen diesen und den mehr ins ideale reichenden Frauengestalten wie Viola, Helena, Julia u. s. w. ist eine tiefe Kluft; die hier erwähnten sind den Londoner Typen verwandt, über die andern werden wir an einer andern Stelle unsres Werkes handeln. [1])

Wir haben also die Amme in Romeo und Julia, Mistress Quickly und Doll Tearsheet [Frau Hurtig und Dortchen Lakenreisser] in Heinrich IV, Mistress Overdone (Frau Überley) und ihre Berufsgenossin im Pericles, welche wir schon erwähnt. Auf einer etwas höhern Stufe stehen — Bildungsgrade sind bei Frauen immer schwerer zu unterscheiden als bei Männern — Maria im Dreikönigsabend, Charmian und Iras die Dienerinnen der Cleopatra, Bianca und Emilia in Othello, Hermia und Helena im Sommernachtstraum, Jessica die Tochter des alten Shylock, Katharina die Heldin aus der Zähmung der Widerspenstigen, die beiden Frauen aus Coriolan,

---

[1]) Man sehe Cap. V, S. fde.

Volumnia und Valeria, Paulina, die Gattin des Antigonus im Wintermärchen. Diese genannten sind die charakteristisch hervorragendsten. Bei manchen, vorzugsweise unter den erstgenannten, ist die Sprache bemerklich durch Schwatzsucht, den Gebrauch trivialer und familiärer Ausdrücke, unlogischen Gedankengang und Abschweifungen von der Hauptsache, kurz die gewöhnlichen Bildungsmängel der Frau niedern Standes, wie die Londoner Bürgerinnen zu Shakespeare's Zeit sie gewiss deutlich genug an den Tag legten. Bei einigen tritt die Vulgarität ganz unverfroren heraus wie bei der sehr originellen Dortchen Lakenreisser, bei andern, wie bei Emilia steigt der alte Bodensatz trotz des Umganges mit gebildeten Leuten von Zeit zu Zeit wohl herauf. Weiter findet sich noch eine Menge von Frauenzimmern, welche wir aber, weil sie sehr untergeordneter Bedeutung sind, wohl überschlagen können um dem Leser lieber bald etwas interessantere Persönlichkeiten vorzuführen. [1])

Wir kehren zu den Männern zurück. Und zwar zuerst haben wir Falstaff's Freunde, Pistol, Bardolph, Peto, Pointz im Heinrich IV und Nym in Heinrich V und die lustigen Weiber von Windsor.

Keiner von diesen wird wohl einigen Anspruch erheben können um der bessern Gesellschaft beigerechnet zu werden. Pistol der von hochtrabenden Theater-Phrasen und aufgerafften Bruchstücken aus fremden Sprachen übersprudelt und mit seinen komödiantenhaft-gravitätischen Gebärden andern zu imponiren sucht, ist gewiss unter diesen die am meisten komische Figur, und ein rechtes Bild der damaligen Glücksjäger und verlaufenen Sujets, wie sie in der Paulskirche und den Wirthschaften herumlungerten. Zu beachten ist, dass der komische Effect durch andre Mittel zu Wege gebracht wird als die bishergefundenen. Das eigentliche Volk verräth

---

[1]) Es sind hauptsächlich einige Bäurinnen und Landmädchen in: Verlorene Liebes Mühe, Wie es euch gefällt und Wintermärchen, einige Bürgerinnen, wie die Frauen in der Komödie der Irrungen, die Gattinnen von Ford und Page in die lustigen Weiber von Windsor, und einige Frauen in Mass für Mass und Ende gut Alles gut; endlich auch noch Kammerfrauen hie und da zerstreut und die beiden Begleiterinnen des Alcibiades in Timon von Athen, welche freilich kaum ein Wort sprechen und fast zu den Statisten gehören.

seine Dummheit hierin dass es auf naive Weise die schwierigen Wörter verdreht oder falsch anwendet, und dadurch wird es ein Gegenstand des Gelächters. Diese Art von vis comica erscheint nun noch bei wenigen und hört meistens auf. Aber dafür tritt eine andere an die Stelle, die Charakterkomik, welche aus mangelhafter Bildung und einem Firniss von oberflächlichen Kenntnissen hervorgeht, welche der Besitzer sich gedrungen fühlt zur Schau zu tragen wobei er aber eine traurige Ungeschicklichkeit an den Tag legt. So weit sich dieses auf den Euphuismus bezieht, ziehen wir vor diesen komischen Effect etwas später mit dem Adel zusammen zu besprechen. Unser Freund Pistol ist kein eigentlicher Repräsentant des Euphuismus, sein Hauptvergnügen besteht im Deklamiren von Marlowe's stelzbeinigen Versen, wo er die Trojanischen Griechen, König Cerberus und ähnlichen Galimatias hineinmischt. In die lustigen Weiber von Windsor und im Heinrich V gebraucht Shakespeare neue Mittel des komischen Effectes, nämlich den Dialekt und das Radebrechen des englischen durch geborene Ausländer. Dr. Caius ist ein Franzose, hat aber Englisch gelernt aber spricht es sehr gebrechlich und vermischt französische Worte damit. Sir Hugh Evans, der Pfarrer aus Wales gebürtig verhunzt die englische Sprache auf die jämmerlichste Art, er nennt Anna Page *„pretty virginity"*, fragt den einfältigen Slender (Schmächtig) *„But can you affection the oman"* und macht mehrere solche Schnitzer. Die Leute aus Wales scheinen sich Shakespeare auffällig gemacht zu haben durch solche komischen Züge. Denn im Heinrich V tritt der Hauptmann Fluellen auf, welcher uns mit seinen Provincialismen auf ähnliche Weise belustigt. Zu diesen gesellt sich dann noch der Irländer Macmorris, welcher ebensowenig des englischen mächtig ist. Ein andrer Sprachverhunzer ist der schon erwähnte junge Slender (Schmächtig), der Neffe des Friedenrichters Shallow (Schaal), dieser erhebt sich kaum über das Volk, er irrt sich in den schwierigen Worten regelmässig, sagt *decrease* statt *increase*, *contempt* wo *content* oder ein solches gepasst hätte, *dissolved* st. *resolved*, etc. Nym, einer der Kameraden Falstaffs würzt seine Rede mit Modenausdrücken, besonders das immer beliebte *that is the humour of it* wird er nicht müde anzubringen. Seine Sprache ist

eigentlich ein Slang zu nennen, in diesem Drama wie auch im Heinrich V. In die lustigen Weiber von Windsor spricht der Wirth ein vollständiges Galimatias, das für eine freierfundene Sorte von Euphuismus durchgehen muss, und Falstaff hat sich hier — nicht im Heinrich IV — gewisse seltsame Wörter und Phrasenwendungen angewöhnt, welche die Schönrednerei vorstellen sollen. Er hat so zu sagen dem Adel abgesehen, wie er sich räuspert und spuckt, und ahmt das nun geflissentlich nach. In diesem Lustspiel, das für die Sprachkomik von grosser Wichtigkeit ist, sprechen eigentlich nur die beiden Bürger Ford und Page mit ihren Frauen und ihrer Tochter Anna und der junge Edelmann Fenton eine vernünftige Sprache. Alle die andern affectiren oder schwatzen dummes Zeug. Zu dem komischen der fremden Sprachen muss noch die englische Unterrichtsstunde welche die Princessin Katharina im Heinrich V von ihrer englischen Zofe bekommt gerechnet werden. Schliesslich nennen wir noch den Richter Shallow (Schaal) der sich in die lustigen Weiber von Windsor so wie im IIten Theil vom Heinrich IV mit viel Behaglichkeit im familiärsten Tone mit seinen Freunden unterhält.

Mit dieser Klasse von Leuten lassen sich nun andre zusammenstellen, welche demselben Stand angehören, aber gar nicht lächerlich sind oder zu komischen Zwecken vom Dichter verwendet werden.

Man hüte sich zu glauben, Shakespeare habe in dem ganzen Bürgerstand, dem Yeoman und dem Citizen, kurz bei jedem der nicht gerade in täglichem Verkehr mit dem Adel lebte, etwas Lächerliches gefunden und diesen demgemäss vorstellen wollen. Das hat der Dichter nie gemeint und er belehrt uns bald eines bessern, hätten wir es vielleicht glauben wollen.

Es kommen auch bescheidene Leute vor, welche eine schlichte, natürliche und würdige Sprache führen. Der Aufseher des Towers im Richard III Brakenbury, Hubert welcher dieselbe Stelle bekleidet im König Johann, der Gefängnisswärter in Mass für Mass, Antonio der Schiffskapitän im Dreikönigsabend, der arme Apotheker in Romeo und Julia, Hausärzte wie im Macbeth und im Lear vorkommen, im Cymbeline heisst einer Cornelius; die Schauspieler im Hamlet, die freilich nur wenig sagen, die Geistlichen, wie Bruder Lorenzo in Romeo und Julia, Bruder Fran-

cisco in: Viel Lärm um Nichts; endlich der Wahrsager in Antonius und Cleopatra und noch einige andere Leute geringer Bedeutung. Alle diese sind nie komisch und sprechen im gebildeten Tone, meistens in Prosa aber auch wohl im Versmass, da wo die Stimmung der Scene einen höhern Ton als die Alltagssprache erheischt. Auch die Soldaten und Officiere niedren Ranges sprechen in den wenigen Stellen wo sie vorkommen einfach und natürlich. Heinrich V nur macht auf diese Regel eine Ausnahme, aber wir müssen nicht vergessen, dass Bardolph, Nym und Pistol verlaufenes Gesindel sind, das aus London in den Krieg geflüchtet um sich vor den Gerichtsdienern sicher zu stellen. Und wenn wir die Hauptleute Fluellen und Macmorris mit ihrem Dialekte ausnehmen, so fügen sich die andern noch vorkommenden Soldaten der genannten Regel. Dasselbe gilt von den Officieren und Soldaten welche mit den Italienern Krieg führen in Ende gut Alles gut, und auch von den Schildwachen und Officieren im Hamlet, so wie noch von einigen Soldaten-Scenen in Antonius und Cleopatra und in Coriolan.

Dass Einfachheit und natürliches Wesen die anziehenden Vorzüge des Landmanns sind, dürfte für eine Wahrheit aller Zeiten erachtet werden, welche kein wahrer Dichter je müde sein wird hervorleuchten zu lassen. Und so lange die Menschheit nicht das Ideal wird erreicht haben, die ursprünglichen Gaben der Natur mit den grossen Vortheilen der Erziehung und der Geistesbildung, zu einem harmonischen und durch ein festes Gleichgewicht unerschütterlichen Ganzen zu vereinigen, wird die Poesie sich noch oft mit dem Leben auf freiem Felde aus Vorliebe beschäftigen. Land und Stadt haben sich immer gegensätzlich verhalten und thun es noch immer in mancher Hinsicht. Der Gegensätze giebt es viele, und nicht alle fallen zu Gunsten des Landes aus. Es ist nicht immer so, wie die Schilderungen des Idyllen-Dichters es malen. Man liest in ihren schönen Dichtungen weit öfters ihre Sehnsucht, ihr von Liebe zur Natur überquellendes Herz und den erstickenden Druck den die Gesellschaft auf sie ausübt als die getreue Wiedergabe des ländlichen Lebens. Aber hat der Dichter denn nicht das Recht das Landleben im Farbenspiel seiner idyllischen Träume reflektiren zu lassen und es zu einer höhern Stufe zu erheben als diejenige,

auf welche die Wirklichkeit es gestellt hat. Mag man ihm das verargen? Man schlägt ja doch nicht Schiller, Voss, Hölderlin, Matthisson oder Goethe nach um sich über das Bauernleben zu unterrichten. Auch Shakespeare hat das Landleben manchmal dem Leben in der Stadt gegenübergestellt [1]). Er kam vom Lande und verlor wie alle auf dem Lande geborenen Menschen die Erinnerung an die Jugendheimath nie und diese drängt sich manchmal in seinen Werken hervor. Doch sind es gewöhnlich mehr die lieblichen Empfindungen, welche auf dem Lande erweckt werden [2]), als das Leben und Treiben der Bauern selbst das uns in einigen Dramen so bezaubernd anmuthet. Er lässt gleichsam den wohlthuenden Einfluss des freien Feldes und Waldes im Charakter und Benehmen der gebildeten Leute reflektiren, welche aus irgend welchem Grunde sich im Freien aufhalten. Der Bauer selbst bleibt gewöhnlich im Hintergrunde. Allein im IV Akte des Wintermärchens wird eine ländliche Scene aufgeführt, in welcher ganz entschieden der Landmann der Hauptheld ist. Über eine versteckte Bedeutung, welche diesem Drama unterliegt, verweisen wir den Leser nach einer andern Stelle unsres Werkes [3]). Hier und in Wie es euch gefällt treten Landleute auf. Es kommt uns vor als sei der Dichter im Wintermärchen der Wirklichkeit am nächsten gekommen, ohne dass dabei von der duftigen poetischen Blüthe das geringste verweht ist. Vielleicht lernen wir in diesem Drama den englischen Bauern aus Shakespeare's Zeit am besten kennen. In Wie es euch gefällt ist der Ton nicht bei allen Landbewohnern so frisch und anspruchslos. Die Schäferin Phebe ist der Ziererei gar nicht frei und will den städtischen Damen in der geschniegelten Eleganz nachahmen. Hier erhebt sich nun die Frage, welche nicht ganz ohne Interesse ist, ob es zu solchen ländlichen Scenen Vorbildungen in frühern Dramen gegeben habe?

Verweilen wir einen Augenblick bei dieser Frage.

Unter Shakespeare's Vorgängern scheint MARLOWE keinen leb-

---

[1]) Man vergleiche weiter Anhang II Shakespeare's Entwicklungsgang und letzte Werke.

[2]) Die ländlichen Empfindungen erhalten wir am reinsten im Sommernachtstraum.

[3]) Vgl. wie oben Anhang II.

haften Sinn für das Bauernleben gehabt zu haben, ihn zogen mehr die heroischen Leidenschaften an. Zwar das schöne elegische Gedicht *the Passionate Shepherd to his Love* beweist dass er nicht unempfindlich war für die Reize der Natur, in seinen Dramen aber hat er dieser doch keine Stelle eingeräumt. Bei JOHN LYLY sind wir manchmal auf das Land versetzt, uns begegnet aber dort nur die römische Schäferwelt mit ihren Göttern und Göttinnen und diese bereits von der Natur entfernte Welt macht er noch unnatürlicher durch seine euphuistische Schönrednerei. Aber ROBERT GREENE. In drei seiner Komödien, *Friar Bacon and Friar Bungay, James the fourth, George-a-Greene the Pinner of Wakefield,* ist ein kräftiger und frischer ländlicher Zug nicht zu verkennen.

Diese drei Stücke zeichnen sich vor allen andern vor-Shakespearischen Dramen aus durch eine wohlthuende Natürlichkeit und eine Frische der Empfindung, welche der auf dem Lande Geborene besser zu verdolmetschen versteht als das Stadtkind. R. Greene kam wie Shakespeare vom Lande, er war in Norwich geboren, und scheint inmitten des wüsten Strudels des Londoner Lebens, in welchen er sich kopfüber gestürzt und auch seinen Untergang gefunden, nie die Erinnerungen der Jugend ganz verloren zu haben. Auch in seinen Novellen, von denen Shakespeare eine für sein Wintermärchen gebraucht hat, bekundet sich eine tiefe Liebe zu der wahren, einfachen Natur des Menschen. In den Komödien ist es besonders die Liebe der Margaretha, der Försterstochter zu Lacy dem Grafen von Lincoln in *Friar Bacon and Friar Bungay* welche er mit echt poetischen Gefühlen zu schildern versteht, und zu bedauern ist es nur dass der Dichter den guten Eindruck der Naturfrische dieses Mädchens mit seinem gelehrten Galimatias zu verderben sich solches nicht enthalten kann, indem er sie über Venus, Helena, Ate und ähnlichen mythologischen Schund raisonniren lässt wie eine tragische Heldin. Desungeachtet aber dürfen diese Dramen als Vorstufen zu der Schilderung des Lebens des englischen Yeoman und Bauern geachtet werden.

Wir kehren jetzt zu Shakespeare zurück. Wenn wir die Schilderungen in THORNBURY's Buch lesen, erhalten wir den Eindruck, dass es doch auf dem Lande trotz allem idyllischen Wesen gerathen war der ländlichen Unschuld kein zu grosses Zutrauen zu schenken.

Es irrte da viel Gesindel aus der Stadt umher, Wegelagerer, Beutelschneider, Gipsies und anderes schlechte Volk; auch verärmte Soldaten welche als Bettler umherliefen und ihre im Krieg erhaltenen, nicht selten auch nachgemachten Wunden zeigten um Mittleiden bei den Leuten zu erwecken. Auch der Landmann wurde wie der Stadtbewohner geprellt. Shakespeare führt uns aus diesem reichen Material nur zwei Persönlichkeiten vor, den Bettler *Poor Tom Turlygood*, unter welcher Gestalt Edgar im Lear sich verbirgt, und im Wintermärchen Autolycus. Dieser letztere gehört wohl zu den eigenthümlichsten Typen, die wir bei Shakespeare antreffen. Ein Gauner und Taschenspieler von Beruf, der die einfältigen Bauern sehr geschickt anzuführen versteht, aber von einer Frische und Naivetät des Charakters, dem wir trotz seiner Diebhaftigkeit doch unsre Neigung nicht wieder ganz versagen können. Kein corrumpirter Mensch, vielmehr einer der in Unkenntniss des Unterschiedes zwischen Gutem und Bösem aufgewachsen ist und eine unwiderstehliche Lust zu Prellereien und Gaunerstreichen verräth. Eine entfernte Ähnlichkeit mit den Schelmen in den spanischen und spätern englischen Romanen von Fielding und Smollett ist ihm vielleicht nicht abzusprechen.

Wir haben bis jetzt eine ganze Klasse von zu dem Volke gehörenden Leuten, welche den Shakespear'schen Dramen besonders eigen ist, stillschweigend übergangen, und es ist an der Ordnung von jenen zu sprechen. Wir meinen die Clowns.

Das Narrenwesen ist, wie es dem Leser wohl bekannt sein mag, aus den alten Mysterien und Moralitäten in das Elisabeth'sche Drama hinübergegangen. Der Teufel und sein Trabant, oder wie es verstanden werden muss, die Verkörperung all seiner Sünden, der Vice oder Iniquity, waren im alten religiösen Spiel die lustigen Personen, welche durch derbe Witze, Prügeleien und ähnliches die düstere Erhabenheit des Sujets milderten und würzten. Später, in der Moralität, tritt der Teufel zurück und der Vice übernimmt ungefähr die ganze Rolle. Und aus dem Vice entstand allmählich die stehende Person des Clowns oder Spassmachers, insoweit dieser eine nothwendige Ingredienz des Dramas ausmachen musste. In den ältern Dramen Cambyses, Appius and Virginia, Solomon and Perseda etc., in den ersten Komödien

Ralph Royster Doyster, Gammer Gurton's Needle ist die Entwicklung dieses komischen Elementes hie und da in sehr zerstreuten und unsichern Zügen zu verfolgen. Ein wirklicher Clown oder was dem nach Shakespear'schem Begriffe der Sache ähnlich sieht, ist im vor-Shakespearischen Drama, so viel wir wissen, nur in den drei genannten Komödien von GREENE zu entdecken. Ralph Sinnel und Miles Bacon's Famulus *[Friar Bacon and Friar Bungay]*; Nanno und Slipper *[James IV]* dürfen als Prototypen des Shakespear'schen Clowns betrachtet werden. Zwar auch in MARLOWE's Faustus kommen einzelne komische Scenen vor und sogar eine Person, welche im Verzeichniss den Namen Clown trägt, aber es ist bezweifelt worden dass diese Scenen von Marlowe's Hand herrühren, da der Faustus später einigen Umarbeitungen unterworfen worden, und überhaupt von Marlowe kein lebhafter Sinn für das spasshafte zu erwarten ist.

Shakespeare's Clown oder Fool ist bekanntlich eine bestimmte Persönlichkeit, jemand der mit seinen Spässen nur seine Berufspflicht erfüllt. Die Sitte des Hofnarren, der ursprünglich nur der Haushaltung eines Fürsten oder eines sehr hohen Herrn angehörte, scheint in England grosse Verbreitung gefunden zu haben. Wenigstens Shakespeare's Werke lassen uns solches vermuthen und auch Nachrichten von Zeitgenossen stimmen damit überein. [1]) Fast jeder Edelmann, der ein Besitzthum hatte, einen Hall oder Manor, hielt sich seinen Hausnarren, ja selbst geistliche Herren folgten dieser Gewohnheit. Es kann uns also nicht Wunder nehmen, dass eine so grosse Zahl dieser Leute bei Shakespeare vorkommt, sie waren auf allen Wegen zu finden und ihre Anwesenheit inmitten der adligen Welt von Shakespeare's Dramen vollkommen berechtigt. Er benutzt sie oft als die Triebfeder des komischen Elementes, denn sie reizen andre witzbegabten Menschen zu geistreichen Fragen und Witzgefechten, und die albern Leute und Dummköpfe werden umgekehrt vom Narren aus ihren Schlupfwinkeln hervorgezogen und dem Gelächter preisgegeben. Mit dem Clown müssen wir den Leibdiener oder Hausknecht zusammenbringen, denn obgleich beider Beruf verschieden ist, der eine bloss Spassmacher,

[1]) N. DRAKE, Shakespeare and his Times II. S. 140, 550.

der andre vorzugsweise seinem Herrn Dienste zu leisten hat, so sind doch die Charaktere dieser beiden nicht gut zu trennen. Der Knecht ist sehr oft ein so guter Spassmacher wie der Clown von Beruf, und der Clown ein so treuer Diener wie nur ein in der Familie aufgewachsener Knecht seinem Herrn ergeben sein kann. Völlig gleich sind aber beide Charaktere nicht, denn es kommen auch Diener vor, welche keine Spässe machen. Das Talent des Clowns besteht vermöge seines nie schlafenden Witzes in einem gewaltigen Masse der Schlagfertigkeit im Beantworten von Fragen, denen er immer eine überraschende Wendung zu geben versteht. Diese Kunst beruht hauptsächlich auf einer leichten Combinationsgabe im Herbeirufen der entfernst liegenden Sachen und wiederum auf einer scharfen Unterscheidung des augenscheinlich völlig sich gleichenden. Seine gewöhnliche Manier, mit welcher er die Gesellschaft belustigt, ist die komische Beweisführung, er stellt dann irgend eine bizarre und am liebsten dem andern wenig schmeichelhafte Behauptung auf und liefert den Beweis derselben durch eine drollige Verkettung von Urtheilen, welche künstlich an einander geschmiedet, scheinbar logisch aus einander folgen. Der andre muss dann, weil er das erste Urtheil zugegeben, auch die Richtigkeit des Schlusses anerkennen und hat somit die Nutzanwendung nur einzustecken. Solche logischen Kunststücke bieten uns die Clowns in Dreikönigsabend, in Ende gut Alles gut; Touchstone (Probstein), in Wie es euch gefällt. Der letztgenannte verfügt aber noch über eine andre Witzsorte, er scheint vom Dichter angestellt zu sein die höfischen Manieren zu parodiren. Die Stellen III, 2, das Gespräch mit dem Hirten Corin V, 1; wo er in dem euphuistischen Styl des Don Armadio spricht und V, 4, die komische Beschreibung des Ehrencodexes mit seiner lächerlichen Distinctionen ob es zu einem Duell kommen muss oder nicht, legen von seiner satirischen Laune die deutlichsten Zeugnisse ab. Touchstone ist als der philosophische Clown zu betrachten, unter der barocken Form seiner schlagenden Bemerkungen liegt ein Kern des tiefsinnigsten und ernstesten Inhaltes verborgen. Diese Qualität des satiriken Beobachters scheint auch Thersites in Troilus und Cressida zugesprochen werden zu müssen. Thersites ist der satirische Clown der sich den griechisch-

mittelalterlichen Rittern überall beigesellt, ihr Treiben scharf beobachtet, und ihre vielen Dummheiten und Lächerlichkeiten ins hellste Licht stellt. Er hält den Spiegel vor, in welchem das Heroenthum sich reflektirt, aber immer auf umgekehrte Weise, auf den Kopf gestellt. Auch der Narr im Lear ist Satiriker und ohne Zweifel die grossartigste Schöpfung, die höchst mögliche Stufe zu welcher das Clownswesen zu erheben war. Doch sind seine witzigen Einfälle nur die einfachsten die es geben kann und in einem Lustspiel würden sie kaum Beachtung verdienen. Hier aber fühlen wir dass dieser Narr mehr bedeutet als der angestellte Lustigmacher von Beruf, dass die beissenden Anspielungen und die höchst naiven Einfälle aus seinem eigenen von Mitleid und Ärger bewegten Herzen herausquellen. Shakespeare hat bei ihm mit Absicht die complicirtern Wortspiele und Beweisführungen seiner Collegen beiseite gelassen, damit die schuldlose Naivetät, welche uns in seiner Figur so rührend erscheint, ungetrübt im Gegensatze zum furchtbar-erhabenen Schmerze des alten Königs auftrete. Er bewährt seine Treue und Liebe zu seinem Herrn ohne zu schwanken und die gute Laune seines Geistes weiss er inmitten der furchtbarsten Schicksalsstösse auf wahrlich heroische Weise aufrechtzuhalten. So wird er der gute Genius, der seinen armen Herrn in seiner Geistesgestörtheit mit liebender Hand leitet und ihm die Nacht seines düstern Geistes durch lichtende Witzfunken zu erhellen sucht. Genannte Persönlichkeiten sind die deutlichsten Clowns-Typen. Daneben treffen wir andre, wie die Leibdiener des Edelmannes und einige andern Leute, welche dem Clowns-Wesen sehr nahe stehen. Dem Dienerstand gehören die beiden Dromio s in der Komödie der Irrungen an; Speed und Launce [Flink und Lanze] in die beiden Veroneser; die Diener der Häuser Montague und Capulet in Romeo und Julia; Launcelot Gobbo und sein Vater im Kaufmann von Venedig. Die andern, welche keine Diener sind aber Züge des Clowns besitzen, sind die Todtengräber im Hamlet, der Portier im Macbeth, der Bauer in Antonius und Cleopatra der die Nilschlange herbeischafft, und der Gefängnisswärter in Cymbeline [V. 4.], der einige witzigen Reden mit dem gefangenen Posthumus hält. Die komischen Mittel sind theilweise dieselben Sprachwitzeleien,

Wortspiele und Beweisführungen wie bei den Clowns von Beruf, und in den Stücken aus Shakespeare's Jugend, wie die Komödie der Irrungen, die beiden Veroneser, Romeo und Julia ist das eigentliche Wortspiel, die Quibbles und Conceits, d. i. das Spielen mit homonymen Wörtern, wie *coals, colliers, choler, collar*, etc. ein oft wiederholtes Mittel. Andrerseits werden auch andre Mittel in Anwendung gebracht, welche mehr dem Gebiete des schauspielerischen angehören als das Spielen mit Wörtern und Begriffen. So z. B. Launce mit seinem Hunde und Launcelot Gobbo in der Neckerei wozu er seinen blinden Vater gebraucht. Bei den beiden Dromio's sind die Spuren solcher komischen Mittel, welche die griechisch-lateinische Komödie des MENANDER und PLAUTUS regelmässig anwandte, deutlich zu bemerken. Wie wir schon bemerkt haben, giebt es auch Diener, welche einen ernsthaften Charakter besitzen und mit dem Clownswesen nicht das geringste zu thun haben. Solche sind der alte Adam, der treue Diener des jungen Orlando in Wie es euch gefällt [nach einer alten Bühnen-Anekdote soll diese eine der Rollen sein, welche Shakespeare selbst gespielt], der Knecht Fabian und der Hofmeister Malvolio im Dreikönigsabend, der junge Lucius, Brutus' Leibdiener im Julius Caesar, Reynaldo, der Diener des Polonius im Hamlet, Kent in seiner Vermummung als Lear's Diener Caius, Oswald der Hofmeister im Dienste von Goneril, Pisanio, der treue Anhänger der Imogene in Cymbeline. Diese nehmen einen höhern Stand ein als die vorhergenannten, es sind vertraute Personen, denen manchmal wichtige Aufträge gegeben werden, zu welcher Ausführung Takt und gutes Benehmen erforderlich sind, nur Männer welche sich durch Ehrenhaftigkeit, würdiges Betragen und erprobte Treue ausgezeichnet haben, werden dazu auserlesen. Man mag Oswald in seiner Haltung gegenüber Lear für einen gemeinen Schurken halten, doch muss dabei nicht vergessen werden dass er der treue Diener und Anhänger Goneril's und des Herzogs von Albany ist, der die Verhältnisse mit den Augen seiner Herrin betrachtet. Malvolio, der Hofmeister der reichen Olivia wird schrecklich geprellt und von Maria und den beiden Edelleuten zum Narren gehalten, und seiner unerträglichen Arroganz wegen gönnt man

ihm das mit vieler Freude, aber solches verhindert nicht dass er eine ehrenvolle Stelle bekleidet und keine eigentlich komische Figur ist. Der Stand dieser hohen Diener ist von Shakespeare hinsichtlich des Charakters und der Sprache, welche durch einen einfachen Anstand der Adelssprache nahekommen ohne doch darin überzugehen, deutlich angewiesen. Mit diesen höhern Dienern stehen in gleicher Reihe die Gesandten, Boten, Heralde, und ähnliche Träger einer wichtigen Mission, welche ein paar Mal, am häufigsten in den englischen Historien auftreten. Voltimand und Cornelius im Hamlet sind die einzigen, welche mit einem Namen verzeichnet sind. Als Charakter haben sie keine Bedeutung, der Styl ihrer Berichte ist gewöhnlich dem Inhalt desselben angemessen; der Überbringer der Nachricht über die Schlacht welche Macbeth dem König von Norwegen und dem Rebellen Macdonwald geliefert, erzählt in poetischem Styl ohne dass der geringste Bezug auf seine Person dabei in Betracht kommt.

Wir haben jetzt alle Gesellschaftsstufen des Volkes, die niedern Handwerksleute, die einfachern und wohlhabendern Bürger, zu denen auch die Gerichtspersonen und Magistraten gehören; auch die Soldaten und Officiere, die Landleute, die Clowns, Haus- und Leibdiener oder was damit zusammenhängt, endlich die Vertrauenspersonen höhern Ranges, die Boten und Gesandten, sämtliche durchlaufen, und sind jetzt zum Adel gekommen, der in den Werken Shakespeare's und der meisten seiner Zeitgenossen — eigentlich alle mit Ausnahme des Ben Jonson und des domestic-play und seiner Nachfolgungen bei Heywood, Middleton — unstreitig die bedeutendste Stelle einnimmt. Ehe wir aber diesen Stand unter unsre Beobachtung ziehen, stossen wir auf einige Charaktere, welche dem Adel, oder wenn es sogar auf das Adelswappen weniger ankommen möchte, dem höhern Stande schlechterdings nicht beizurechnen sind. Die Kaufleute in der Komödie der Irrungen gehören der höchsten Klasse schwerlich an, auch wäre es noch fraglich ob alle Personen in der Zähmung der Widerspenstigen den höhern Stand repräsentiren. Jedoch wollen wir uns auf diese unwichtigen Untersuchungen nicht einlassen. Diese beiden Komödien stehen unter dem Einflusse des italienischen Lustspiels und sind keineswegs charakteristisch für die Kenntniss der englischen Gesellschaft. Anders

ist es aber mit dem Kaufmann von Venedig bestellt. Wenn Antonio, Gratiano, Salario und die andern Kaufleute vielleicht eine feinere Bildung im Charakter und in der Sprache bekunden so lässt sich das von Shylock nicht behaupten. Es ist allerdings wahr, dass die stark ausgeprägte Individualität dieser Figur uns über die Standeseigenthümlichkeiten hinweg sehen lässt. Doch verbirgt Shylock nicht die Judennatur mit ihrer Geschwätzigkeit, orientalischen Vorliebe zu farbenreichen Erzählungen, überzeugenden Beispielen und Sprichwörtern, nebst den dazu passenden Gesticulationen. Die Kritiker haben darnach geforscht, wo der Dichter das Modell zu diesem meisterhaften Judentypus aufgetrieben haben mag. In England waren keine oder nur sehr wenige Juden, da ihnen der Aufenthalt verboten war, wie es scheint, und desshalb ein reicher Kaufmann wie Shylock sich dort nicht ansiedeln konnte. Wo hat denn Shakespeare seinen Shylock und Marlowe seinen Barrabas, den Juden von Malta, gefunden? Die Hypothese, dass er einmal eine Reise nach Italien gemacht habe, wie das von R. Greene sicher und von Marlowe sehr wahrscheinlich ist, ist daher auf diesem Grunde, noch mehr als wegen der Lokalfarbe des italienischen Anstrichs, sehr glaubenswürdig obwohl es unmöglich ist darüber zur Sicherheit zu gerathen. Es kommt uns wenigstens vor, dass die Riesenphantasie, mit welcher Shakespeare jedes beliebige aus dem starren Tod erwecken konnte, aus wenigen Gegebenen sehr wohl im Stande war ein Bild eines fremden Landes oder einer Stadt, mit lokalen Verhältnissen und entsprechenden Sitten, ohne es je gesehen zu haben zusammenzustellen. Aber die Eigenthümlichkeiten einer andern Menschenrace zu schildern, wenn davon kein einziges Exempel in seiner Nähe zu finden war und zum Studium Anhaltspunkte anbieten konnte, das scheint uns eher auch seiner Phantasie unübersteigliche Schranken gestellt zu haben. Eine andre Person, welche hier und nicht unter dem Adel seine Stelle findet, ist Jago. Der Ton, welchen dieser anschlägt und die eigenthümliche Färbung seiner Unterhaltung ist dem Fähnrich, dem ziemlich ungeschliffenen Soldaten niedriger Abkunft ganz angemessen. Es ist nicht in den grossen Scenen gegenüber seinem Herrn wo er seine Gedanken in eine poetische Form kleidet und seine Phantasie einen hohen Flug nimmt um die des leicht erregbaren Mohren desto besser in Bewegung zu setzen,

dass wir seinen eigenen, ihm angewachsenen Styl zu suchen haben. In den Gesprächen mit Rodrigo, mit Emilia, bei der Landung auf Cyprus, in der scherzhaften Unterredung mit Desdemona, in der Trinkscene, überall wo er die derbe Soldatennatur nicht zu bemänteln braucht, wo er sich geben und die lästige formelle Maske ablegen kann, da finden wir Jago's Styl zurück und zeigt er sich unverhüllt als eine derbe, etwas triviale, aber frische und stark ironisirende Sprache, die Sprache des gesunden, scharf unterscheidenden Menschenverstandes, wo keine Metaphern und poetische Wendungen hineingehören.

Wenn wir jetzt vom Adel handeln, haben wir zuerst von einer gewissen Klasse zu sprechen, welche der Dichter mit grosser Vorliebe behandelt hat, und deren Bild uns wichtige Aufschlüsse über das sociale Leben der grossen Welt verschafft. Diese Menschen erscheinen gewöhnlich in der Begleitung junger, adliger Herren, deren Zwecken, Zerstreuungen und Leidenschaften sie dienen, und denen sie in Manieren und im Betragen so viel möglich nachahmen. Sie sind nicht mit einem Namen zu bezeichnen; es sind theils die Parasiten, oder die Glücksritter, oder endlich die Modejunker, die amüsantesten aller Shakespear'schen Geschöpfe, auf deren Häupter der Dichter so zu sagen das ganze Füllhorn seines nie versiegenden Witzes ausgeschüttet hat. Um Verwechselungen vorzubeugen müssen wir unterscheiden. Es hat erstens im damaligen Leben eine gesellschaftliche Klasse gegeben, welche man am besten versteht wenn man sie mit dem Parasitenthum der griechischen und römischen Welt vergleicht.

Der Parasit, wie die alte Welt der Griechen und Römer ihn kannte und wie wir ihn noch in den Komödien des Plautus und Terentius können kennen lernen, erscheint in der modernen europäischen Litteratur nur noch selten. Dieser feststehende Typus, der Begleiter des reichen Mannes auf dem Markte, im Gerichtssaal, beim Verkehr mit andern Bürgern, der immer von ihm bewirthet wird, auf seine Kosten lebt und solches ungefähr wie ein Recht beansprucht, hat sich nach dem geänderten Zustand der Gesellschaft auch umgewandelt. Nachbildungen, wo der Parasit des Alterthums zum Modell genommen, finden sich, glaube ich, nur bei Ariost, der in einigen seiner Komödien Cassaria, Suppositi an der

römischen Welt mit ihrer Gesellschaft von frechen Sklaven, gestohlenen Kindern, Kupplern, Dirnen und Sklavenhändlern, reichen verschwenderischen jungen Herren und gefoppten Vätern, zu denen denn auch der Parasit gehörte, nicht viel geändert hat. Weitere Anklänge an diesen Typus finden wir bei BEN JONSON, besonders im Volpone; dann aber auch in Shakespeare's Timon von Athen, wo in den Hauptinhalt der allgemeinsten Bedeutung einzelne Züge der alten Welt eingemischt sind. Wenigstens ist uns bei der Lectüre dieser Tragödie immer vorgekommen, dass Shakespeare hier mit seinem divinatorischen Geiste in den Kern des athenischen Lebens recht tief durchgedrungen sei. Das Verhältniss dieser Freunde zu dem reichen Timon, der sie bewirthet, mit Geschenken, auch kunstvollen Werthsachen wie das in der griechischen Welt bräuchlich ist, überhäuft; die festlichen Gelage wo dem Kunstsinn so gut wie der Sinnlichkeit gehuldigt wird, diese Verschwendungssucht und königliche Gastfreiheit, während die Gläubiger sich an der Thüre lagern, das sind Zustände von einem eigenthümlichen Gepräge, wie sie uns aus der griechischen Welt bekannt genug sind. Im Timon von Athen wie im Troilus und Cressida, und fast möchten wir sagen in noch höherm Masse im Timon, liegt eine Verschmelzung vor von klassischem Wesen mit modern-romantischer oder Renaissance-Schilderung des Menschen nach der allgemeinen Natur [1]). Das nach modernen Sitten umgebildete Parasitenthum tritt uns noch öfters entgegen. Stark erinnert daran der in Diderot's Erzählung [welche Goethe übersetzte] so vortrefflich geschilderte Musiker, Rameau's Neffe. In den meisten Stücken bei Shakespeare wird nun der moderne Parasit der Glücksritter, der sich in den Wirthschaften mit den jungen adligen Herren herumtreibt, auf ihre Kosten lebt und sie durch Witze und gute Laune amüsirt, wie Sir John Falstaff, oder sich an ihr Kleid hängt und den Mentor spielen will wie Parolles beim jungen Bertram. Besser gezeichnete

[1]) Ein eigenthümlicher Typus in: Troilus und Cressida ist Pandarus. Auch in diesem Kuppler glauben wir altherthümliche und moderne Züge gemischt zu finden. Er passt in beide Welten. Ihm aus der Ferne ähnlich ist Polonius, obwohl dem Stand nach sehr verschieden, aber der Kuppelei so wenig abhold wie Cressida's Oheim. Man kann ihn aber auch bloss als Höfling betrachten, der für seine Zwecke intrigirt. Haarscharfe Abtrennungen sind nicht zu machen, der eine Typus spielt manchmal in den andern über.

Schmarotzer wie diese beiden, jeder auf seine Manier, sucht man vergebens. Aber neben diesen werden wir auch andre Leute nicht ungerecht behandeln, wenn wir sie dazu nehmen oder wenigstens einmal von diesem Standpunkte aus betrachten. Rosenkranz und Guildenstern, Osrick sind Höflinge, wie sie sich in der Nähe jedes Thrones befinden und immer befinden werden. Shakespeare lässt sie aber von sehr ungünstiger Seite erblicken, nur die Züge des Schranzenthums leiht er ihnen. Zu den eigentlichen Glücksjägern, den unruhigen Naturen die gern Abenteuer suchen, in die Fremde gehen und wie der ewige Jude immer den Ort wechseln, sind mehr zu rechnen Rodrigo, der Bewunderer von Othello's Gattin und der philosophische Jacques in Wie es euch gefällt. Eine viel zahlreichere Klasse als diese und fast durch alle Shakespeareschen Komödien zerstreut, sind die Modejunker, die Dandies oder Brummel's des XVI Jahrhunderts. Weniger abstossend als die vorerwähnten Schmarotzer, voll sprudelnden Witzes und amüsanter Einfälle wie sie sind, wird wohl kein Leser von Shakespeare ihnen seine Neigung versagen können. Biron und Don Adriano de Armado [Verlorene Liebesmühe], Benvolio und Mercutio [Romeo und Julia], Faulconbridge [König Johann], Benedick [Viel Lärm um Nichts], Toby Belch — Junker Tobias von Rülp — und sein Freund Andrew Aguecheek — Junker Andreas von Fieberwang — [Dreikönigsabend]; Lucio [Mass für Mass], Laertes [Hamlet], Jachimo und die Parodie auf den Junker Prinz Cloten [Cymbeline]. Diese Bilder des Shakespear'schen Glücksjägers und des Modejunkers werden uns noch später lebhaft in die Erinnerung gebracht, wenn wir Molière lesen. Der Marquis bei Molière, dieser köstliche Typus gegen den er nie müde wird die Pfeile seines Spottes zu richten, ist im Grunde derselbe wie Shakespeare's Modejunker. Natürlich ohne die geringste Nachahmung, denn Molière hat von Shakespeare nichts gewusst. Aber der Marquis de Mascarille und Osrick oder Don Adriano de Armado sind nur nach Landessitte und Zeit verschieden, im übrigen gleichen sie einander auf ein Haar. Noch später hat Lessing den Glücksjäger in seinem vortrefflichen Ricaut de la Marlinière lächerlich gemacht.

Sämtliche genannten Persönlichkeiten drücken ihre Gedanken in der Adelssprache aus, und mit dieser haben wir von nun an allein

zu thun. Über das Wesen des Euphuismus haben wir bereits das nöthige gesagt. Wir müssen jetzt sehen in welchen Dramen und bei welchen Charakteren diese Mode an den Tag tritt. Zuerst haben wir die Komödie Verlorene Liebesmühe zu nennen, welche wir bisher bei unsrer Rangordnung der Charaktere überschlagen haben. In diesem Lustspiel ist nicht eine Person zu finden, deren Ton einfach ist oder der Einfachheit nahe kommt, sie wetteifern alle mit einander in künstlichen Redesarten. Doch scheint der Euphuismus vorzugsweise von dem spanischen Edeln Don Adriano de Armado, dem Pastor Nathaniel und dem Schulmeister Holofernes repräsentirt. Alle drei lieben die künstlich gedrechselten umständlichen Phrasen und die seltsamen Bezeichnungen der einfachsten Sachen, der Schulmeister besonders eine pedantische Einmischung des lateinischen in die Rede. Der Raum gestattet uns nicht über alle merkwürdige Züge in diesem Lustspiel ausführlich zu berichten, man könnte darüber viele Bogen Papier vollschreiben ehe man zu Ende war. Die verschiedensten, feinsten Nuancen der Schönrednerei sind hier vergegenwärtigt, und nichts kann uns besser von der Thatsache überzeugen als dieses Stück, dass Euphuismus nur der allgemeine Name, welchen die Geschichte bewahrt hat, ist und übrigens jeder seinen eigenen Euphuismus hatte. Denn Don Adriano und der Pastor Nathaniel gebrauchen nicht einmal dieselbe Affectation. Der Spanier ist ein Dummkopf ohne Geist und Erfindung, und weiss daher nichts anders als langweiliges Geschwätz, hie und da mit verälterten Wörtern als *y-cleped* oder Epitheta *ebon-coloured ink* z. B. verbrämt, zusammenzuleimen. Auch wiederholt er immer sich selbst. Man vergleiche nur die beiden Briefe, es sind immer dieselben Dummheiten, welche jedermann herbeischleppen kann. Nathaniel hingegen, ist ein klassisch gebildeter Mann, lächerlich affektirt aber auch ein wirklicher Kenner seiner Muttersprache, er ist nur zu präcis in der Wahl seiner Wörter, liebt die Wiederholung der Synonyme, die symmetrischen Gegensätze. Holofernes, voll Gefühl seiner Würde, ein echter Pedant und Schulfuchs übertreibt die Präcisirung noch und fängt sogar an Lectionen über die richtige Aussprache englischer Wörter zu ertheilen.

Er kann sich für die Orthographie und die Grammatik begeistern

und er versteht einige lateinischen Brocken, die er geschickt anflickt. Äusserst gelungen in seiner Art ist das Madrigal auf den von der Prinzessin auf der Jagd getöteten Hirsch. Dieses Kunststück übertrifft sogar die Productionen der Pegnitzschäfer in dem Nürnberger Trichter. Sehen wir jetzt die andern Leute an. Drei sind aus dem Volke, Costard [Schädel] der Clown, Dull [Dumm] der Constabel, und Moth [Motte] der Page des Don Adriano. Sie ahmen alle die Mode, so gut es geht, nach, besonders der Page der freilich sich an seinen Herrn bilden kann. Der Gebrauch schwieriger Wörter mit lateinischen Endungen und die gewöhnlichen Verwechslungen infolge des Unverständnisses finden sich bei ihnen. Die uns bekannten komischen Mittel, Sprachverhunzung und mythologischer Unsinn, *Pompion the Great* u. s. werden um diese Leute lächerlich zu machen in Anwendung gebracht.

Die schöne Welt, der Konig von Navarre mit seinen drei Genossen Biron, Longaville und Dumain auf der einen Seite, auf der andern die Prinzessin von Frankreich mit ihren drei Damen und dem Ritter Boyet, keiner von ihnen ist ein Feind künstlicher Phrasen und gesuchter Ausdrücke. Der intelligente Biron allein hat den Muth offen einzugestehen dass dreimal durch den Sieb gesäuberte Hyperbeln, zimperliche Affectirung und pedantische Redefiguren seinen Kopf mit faulem Rost erfüllt haben. In dieser Komödie bekommt jeder vom Dichter über seine Versündigung an der Natur einen schärfern oder gelindern Verweis. Der Satz: *„They have been at a great feast of languages, and stolen the scraps"*, könnte als Motto dieses Dramas vorangestellt werden. [1])

In die lustigen Weiber von Windsor treffen wir den Euphuismus, in Sir John Falstaff, der hier in anderm Tone spricht als in Heinrich IV, und in Wirth der Schenke, dessen barockes Kauderwelsch Schönrednerei vorstellen muss. Als bedeutende Repräsentanten dieser Ziererei gelten noch Osrick und Polonius. Das kurze Gespräch welches dieser Höfling mit Hamlet führt, wo er sich in seine eigenen Künste verstrickt und vergebens aus dem Netze der Schönrednerei, das Hamlet ihm sehr schlau

---

[1]) Über eine weitere Bedeutung, welche dieser Komödie unterliegt, sehe man den Anhang II.

umgeworfen hat, herauszuziehen sucht, ist die treffendste Persiflage des Euphuismus, wie es am Hofe herrschte. Auch Polonius' dialektisch haarfeine Unterscheidung in dem Irrsinn Hamlet's, die Wortspiele mit Effect und Defect etc. und das andre barocke Zeug welches er dabei auskrämt, auch einzelnes in seiner Unterredung mit seiner Tochter, es sind alle eben so viele Hiebe gegen die Affectirsucht. Endlich sind noch Rosenkranz und Guildenstern treue Anhänger dieser Mode, obgleich zu dumm um selbst zu erfinden, daher sie sich damit begnügen aufgehaschte Brocken andrer nachzuplappern Schliesslich giebt Shakespeare uns noch eine direkte Parodie auf den Styl des berühmten Buches von Lyly an die Hand in der komischen Rede, welche Falstaff dem Prinzen Heinrich hält [1. H. IV, II. 4.].

Dass in Shakespeare's Augen die Affectirsucht lächerlich war, kann also gar keine Frage mehr sein. Eine andre Frage ist es aber, müssen wir das so verstehen, dass er die Pfeile seines Witzes richtete gegen alles gekünstelte Wesen überhaupt, nach dem Massstabe gemessen welchen wir anlegen, ist ihm gekünstelt was uns gekünstelt erscheint, oder hat er nur gewisse dumme Übertreibungen der Sitten seiner Zeit mit seinem Spott treffen wollen?

Diese Frage hängt zusammen mit der von einigen Kritikern ausgesprochenen Meinung, Shakespeare habe zwar den Euphuismus verdammt, doch keineswegs sich selbst davon freizuhalten gewusst, entweder um der Mode Zugeständnisse zu machen oder weil er von ihrem äusserlichen Prunk manchmal so geblendet wurde, dass es ihm nicht möglich war den rechten Weg zu finden. Wir glauben die Sache von dem wahren Standpunkte aus zu betrachten, wenn wir den Euphuismus und den Einfluss von Lyly's Roman auf die Gesellschaft nur als ein Phänomen der herrschenden Geistesrichtung auffassen, und nicht, wie man leicht glauben möchte, als gleichbedeutend mit allem gekünstelten Wesen überhaupt. Dieser euphuistische Styl ist nur eine Gestalt unter den vielen Formen der Renaissance, der seinen Ursprung direkt vom Humanismus ableitet. Die leidenschaftliche Begeisterung für die klassische Welt, welche die höhern Kreise und Männer mit Universitäts-Bildung durchdrang, fand in diesem Styl ihren Modeausdruck, und mancher ahmte es nach, ohne dazu zu gehören

noch selbst es richtig verstehen zu können, bloss um für einen Bel Esprit durchgehen zu können. Aber der Euphuismus umfasste nicht alles und jedes. Wir haben gesehen, dass in England sich verschiedene Elemente, der Humanismus, die italienische Litteratur, die Romantik, die wieder aufgefrischten Erinnerungen an die nationale Geschichte und Sage, in diesem neuen Aufschwung des englischen Geistes geltend gemacht haben. Und dass diese in verschiedener Mischung und nicht in einer Gestalt hervortreten, folgt auf die natürlichste Weise daraus. Die allgemeine Form dieses Lebens und seiner litterarischen Denkmäler ist in unsren Augen immer gekünstelt.

Nicht nur von Shakespeare, sondern auch von vielen seiner Zeitgenossen, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Massinger, Decker, Chapman u. a. lässt sich mit vollem Rechte behaupten, dass der Styl ihrer Dramen an mancher Stelle dunkel und gezwungen ist, dass sie einer seltsamen und fremdartigen Ausdrucksweise des Gedankens den Vorzug geben vor einer deutlichen und direkten. In den lyrischen Gedichten der Zeit findet man dasselbe. Es ist nicht ohne Grund, dass die gekünstelte Sonnettenform damals so beliebt war. Das allgemeine Kennzeichen — denn es gab auch einige Ausnahmen, Greene's lyrische Gedichte z. B. — ist die Abweichung von dem schlichten und schmuckslosen und die Vorliebe zum hyperbolischen und zur Metapher. Aber Euphuismus ist noch ganz etwas anders, dieser Name passt nur auf einen Theil dieser Litteratur, und wenn man gerecht sein will, so halte man es theils für einen eleganten Schmuck, theils für eine Ausartung, die lächerlich wird, je nach Person und Stand der sich dessen bedient.

Das allgemeine gekünstelte Wesen war ein naturgemässes Erzeugniss der Zeit. Jugendliche Begeisterung für das Alterthum, für eine neu eröffnete Quelle des Wissens und der Litteratur, die durch ihre Schönheit und Geistesfrische berauschte, und damit vermischt eine sprudelnde, die Adern bis zum Bersten erfüllende Lebenskraft, welche aus der drückenden, langwierigen Beklemmung des Mittelalters gelöst war; die eine Erscheinung ist, was man unter Humanismus versteht, die andre die Renaissance. Beide im Verein müssten überschwengliche Formen gebähren. Der Humanismus

schaffte den Stoff, die Grundlage herbei in Mythologie, Geschichte, Litteratur der klassischen Schriftsteller; die Renaissance, vermöge der Entdeckung Amerika's, der neu angeknüpften Verbindungen der Länder Europa's mit einander, der modernen Politik und des Staatensystems, vor allen Dingen des mächtig emporstrebenden Handels und der Kolonisation, erzeugte eine Leidenschaft zum Leben, eine Genuss- und Prachtliebe, die man vorher nicht gekannt, einen Sinn für Kunst, für Farbe und schöne Formen, endlich für höfische Sitten und Schöngeisterei, für eine schwungvolle ausgesuchte — im Gegensatz zur mittelalterlichen, kahlen und dürftigen Rede — reiche Form im Gespräch und Styl und mit dieser Form war die Pracht in Kleidung und Lebensgewohnheiten völlig im Einklang. Endlich folgte noch daraus eine pedantische Neigung zum absonderlichen und gelehrten, wovon die Werke der Prosa und der Wissenschaft Zeugniss ablegen Die Gelehrsamkeit vieler Männer der Renaissance ist erstaunlich gross gewesen und wir sollten ihre Namen nur mit Ehrfurcht nennen, aber von einem ungünstigen Einflusse ihrer Zeit haben nur wenige — und erst später — sich losreissen können, das ungeheure Material zu sichten und Kritik daran zu üben, war nur selten möglich. Ihr Pedantismus war ein nicht zu vermeidender Fehler, und wir haben kein Recht mit Geringschätzung darauf herabzusehen. Sehen wir doch heutzutage wie mancher Romanschreiber und Schriftsteller mit seinen Kenntnissen der Sociologie, Physiologie und Psychologie, den Wissenschaften unsrer Tage, nur zu gern seine Bücher schmückt auch wenn es gar überflüssig, das lesende Publikum aber bewundert diese eingestreute Wissenschaft und will gern etwas davon wissen.

Lyly's Euphuismus ist in Shakespeare's Werken namentlich in seiner Ausartung, in der platten Imitation dummer Leute wie von Don Adriano de Armado, Holofernes etc. sichtbar Wer über die Richtigkeit der Satire entscheiden will, muss sich mit Lyly's Werken bekannt machen. Dann wird er auch finden, dass von dieser Form des gekünstelten Wesens bei Shakespeare nichts zu finden sei, ausgenommen in der Caricatur.

Wo Shakespeare seinen eigenen Styl spricht und sprechen lässt — und wir werden bald sehen wo das der Fall ist — ist sein Styl das Erzeugniss seines eigenen freien Geistes, und er trägt durch-

gängig das Merkmal der Metapher. Shakespeare spricht, wie wir es im vorigen Capitel nachgewiesen, oft oder meistens in Bildern. Und diese Bilder sind in unsren Augen zuweilen gesucht und absonderlich, nicht immer verdienen sie die landläufige Bezeichnung eines schönen Bildes, in dem Sinn wie man das meistens verstanden haben will. Wahr, d. h. zutreffend sind sie aber — mit Ausnahme einiger wenigen unerklärten Stellen — immer. Sie erfüllen unsre Phantasie mit einem unendlichen Reichthume an Thatsachen dem Leben der Natur und des Menschen entnommen, und wer über ein so starkes Gedächtniss verfügen könnte, dass er Shakespeare's Werke auswendig wüsste und den Inhalt immer in seinem Geiste gegenwärtig hätte, der würde eine Welt von Wissen in sich herumtragen, dem nur die kritische Abscheidung und die methodische Verarbeitung unsrer heutigen Wissenschaft fehlen würde um es zu einer universalen praktischen Wissenschaft des Lebens von unersetzlichem Werthe zu erheben. Infolge dieses Reichthums an Bildern und der Vorliebe zur Metapher, in welche er es liebt die gewöhnlichsten Gedanken sogar zu kleiden, besitzt sein Styl nicht die Eigenschaft, wodurch sich die klassischen Schriftsteller in Deutschland und Frankreich bemerklich machen, die Einfachheit. Es lassen sich kaum schärfere Gegensätze denken als der dramatische Styl des Wallenstein oder des Nathan der Weise und der einer Shakespear'schen Tragödie oder Komödie. Man vergleiche nur Schiller's Bearbeitung des Macbeth mit dem Original, um gewahr zu werden, wie sehr der deutsche Styl des Dramas und der englische sich unterscheiden. Einen geradezu einfachen Ton nimmt Shakespeare nur selten an.

Die Römertragödie Julius Caesar, und ein paar Lustspiele wie Wie es euch gefällt, Dreikönigsabend, Viel Lärm um Nichts stehen in dieser Beziehung vor den andern. Übrigens nähert sich der Ton dem einfachen und lakonischen in Fällen, wo bei den furchtbarsten Momenten eines tragischen Umschwungs, die Bilder dem Dichter unvollkommen erscheinen um den Eindruck in seiner vollen Tiefe zu fassen Dann beschränkt er sich wohl auf ein kurzes Wort. So z. B. wenn Romeo die Kunde von Julia's Tod erhält, Brutus dass Portia gestorben ist, oder wenn Hamlet seinen Abschied von der Welt nimmt, etc. — Im übrigen ist Shakespeare's

Styl ein Bild des üppigsten Luxus, mit einem süd-amerikanischen Urwalde vergleichbar, wo die tropischen Gewächse zu einer Riesenhöhe emporschiessen, Schlingpflanzen um Baumstämme fabelhaften Umfanges sich schlängeln und ein beinahe undurchdringbares Gestrüppe bilden. Shakespeare war der echte Sohn seiner Zeit, was seinen Styl anlangt, er versteht es ihre Vortheile zu benutzen wie kein andrer solches vermocht hat, aber er hat auch Antheil an ihren Mängeln und Schattenseiten. Die überschwengliche Üppigkeit in der Form der Renaissance eigen hat in ihm einen Hauptvertreter gefunden, aber sie ist bei ihm auch nichts weniger als eine Manier, eine Mode, wie der zierliche aber steinkalte Euphuismus des John Lyly; sie ist mit dem vollsten Rechte ein von ihm mit absoluter Freiheit erschaffenes nur der Phantasie und oft dem höchsten Flug seiner Poesie angepasstes und dienstbar gemachtes Kunstwerk zu nennen.

Die grösste Schwierigkeit sich ein klares Bild von Shakespeare's Styl zu formen, das Chamäleon-artige das diesem Styl eigen ist, rührt daher, dass er eine Scala vorstellt, welche bei der gewöhnlichen Conversationssprache der Zeit anfangend, sich stufenweise zu einer poetischen Sprache erhebt, in welcher wie in einem durchsichtigen Gewande die seltsamsten Gestalten, welche die Phantasie eines Menschen sich denken und die tiefsten Gefühle von welchen unser Herz bewegt werden kann uns mit täuschender Wahrheit entgegentreten. Aus derselben Sprache werden Formen geschmiedet in welche das eine Mal das Kleinleben des Londoner Philisters hineinpasst während ein andres Mal die schrecklichen Leidenschaften eines Lear oder Othello ebensogut darin ihre Stimme ertönen und ihre Macht entfalten können; und auch weiss der Dichter für die Nachtseite des menschlichen Lebens wie sie im Macbeth geschildert wird oder für phantastische Wesen wie Caliban und Ariel aus derselben Sprache ein buntes Märchengewand zu weben. Wenn wir den Styl andrer, besonders der deutschen Dramatiker mit einer schönen breiten Strasse, welche über eine Hügelkette von ziemlich gleichmässiger Höhe hinführt, hie und da von einem etwas höhern Gipfel unterbrochen, vergleichen dürfen, so ist Shakespeare's Styl einem gewaltigen Gebirgsknoten oder Alpenpass ähnlich, wo der Weg, erst breit vom Thal anfangend, einige Stunden ohne Erhebung

fortläuft, dann langsam sich zu einer höhern Thalsohle hinaufwindet, und so immer in vielen Krümmungen und Wendungen höher steigend, auch an einzelnen Stellen wieder sich hinabsenkend, und immer schmaler geworden endlich die Passhöhe erreicht und damit in eine ungeheure Felsenwüste eintritt wo nichts als nackte Felsen, Steinblöcke und sparsam darauf wachsendes Gras und wachsende Kräuter, und darüber lagern sich die schwer niederhangenden Wolken, ein Bild der Einsamkeit und Erhabenheit. Findet Shakespeare's Styl in diesem Bilde aus der Natur sein wirkliches Ebenbild, so ist es dann auch leicht erklärlich dass das eine Drama, seinem Styl nach, vom andern sehr verschieden sein kann. Die Thalsohle oder Lufthöhe ist nicht dieselbe d. h. ohne Bildsprache, der allgemeine Ton des Stückes hat Einfluss auf seinen Styl. Dieses Verhältniss genau abwägen zu wollen kann aber kaum gelingen. Es ist eine Sache des Empfindens, nicht des Abmessens mit Wageschale und Gewichten. Jede Kunst hält an einem Principe der Freiheit fest, das er nie zum Behuf eines pedantischen Klassificirungs oder Einschachtelungs-Systems aufopfern kann. Und Shakespeare's Kunst ist eine souveräne Macht, ein Organismus der höchsten Art, der einige Gesetze vielleicht oder gewiss befolgt, aber nur solche welche die Lebensbedingungen seiner selbst ausmachen, und wenn er von diesen selbstbegründeten Gesetzen abweicht, so findet das auch wieder darin seinen Grund, dass die Abweichung im besondern Fall mehr den Zweck als die strenge Befolgung fördert. Das Aufstellen muthmasslicher Regeln über den Styl der verschiedenen Dramen führt zu unlösbaren Widersprüchen, auf dieselbe Weise wie man davon die Erfahrung gemacht hat als man Shakespeare's Gebrauch des Blankverse und des Reims in verschiedene Regeln einreihen wollte. Es ist viel besser sich damit zu begnügen einige wenigen hervorragenden Züge verstehen zu lernen. Wir werden uns wie begreiflich nicht dabei aufhalten, die ganze Adelsgesellschaft dem Leser vorzuführen, wie wir das bis jetzt mit den andern Ständen gethan haben. Es war nur darum zu thun, dass uns die Standesunterschiede deutlich wurden, und wenn dieser Zweck, wie wir hoffen, erreicht ist, sind weitere Auseinandersetzungen der Gesellschaft überflüssig. Dass der höhere Styl des Adels verschiedene Töne hat, haben wir bereits an dem Euphuismus erkannt. Ein andres Kennzeichen ist in einigen Jugend-

dramen der Einfluss der italienischen Sonnette. Den Sonnettenstyl treffen wir hauptsächlich in: Verlorene Liebesmühe, die Edelleute von Verona, Romeo und Julia. Dieser Styl, dessen Eigenheiten aus den italienischen und englischen Sonnetten studirt werden müssen, ist voll kunstvoller Antithesen und gesuchter Vergleiche, bisweilen erscheinen verschlungene Reimzeilen, die sogen. Quatrains von paarweisen Reimen gefolgt, und dieser elegante Ton passt sehr wohl zu den Unterhaltungen der Liebenden oder bei den einsamen Klagen des verliebten Jünglings. Romeo's Hyperbeln und Bilderkatachrese sind, wenn wir die Sitten der Renaissance dabei erwägen, eher natürlich und eine Ausströmung der zur Übertreibung geneigten Leidenschaft als gekünstelt. Andre eleganten Modegespräche über Liebesachen finden wir in: Verlorene Liebesmühe, wo der König von Navarre und seine Edelleute den französischen Damen den Hof machen. Der Sonnettenstyl begegnet uns in dem Gespräch Romeo's mit Julia auf dem Ball, in den einsamen Liebesklagen des Valentin und Romeo, in der Gartenscene und in Julia's Verwünschungen gegen das feindselige Schicksal, das die Liebenden trifft. Der artificielle Ton der Adelssprache erscheint im allgemeinen da, wo die Atmosphäre des Stückes den erheischt. Wo wir nahe am Hof sind, da werden wir bei Shakespeare nicht selten viel ungesundes Parfüm einathmen müssen.

In der Welt der englischen Historien ist das noch wenig der Fall. Doch sind Richard II und König Johann mehr gekünstelt im Ton als Richard III — das hie und da, z. B. die Brautwerbung des Richard um Anna, den Einfluss des Sonnetten-Styls verräth — und besonders Heinrich IV und V. Richard II besitzt die Eigenthümlichkeit, dass da eine beträchtliche Zahl von Wortspielen zu bemerken ist. Diese Wiederholungen desselben Wortes in aufeinander folgenden Gedanken haben aber nicht den Zweck des Scherzes, sondern enthalten einen tiefen Ernst, eine schneidende Ironie sogar [1]).

Weiter herrscht der Hofton vor in: Verlorene Liebesmühe;

---

[1]) Man vergleiche z. B. die Spielereien, welche John of Gaunt, der Oheim Richards mit seinem eigenen Namen Gaunt treibt, und viele andre.

Ende gut Alles gut in der Haushaltung der Gräfin Roussillon und am Hofe des Königs von Frankreich; in Mass für Mass in dem Styl des Herzogs, Escalus und Angelo's; in Troilus und Cressida, welches Stück in Bezug auf Sprache, Styl und geschilderte Sitten, uns keine klassischen Griechen und Trojaner sondern mittelalterliche Ritter vorführt und darum herrscht auch hier dieser Hofton vor [1]).

Wie wir schon gesehen, weht die Hofluft sehr stark im Hamlet, aber auch in einigen Scenen von: Timon von Athen — die Scenen wo die saubern Freunde des Timon, der Dichter und der Maler, auftreten, — und des Cymbeline, die Scenen in Rom mit Jachimo, Philario und Posthumus und besonders der lächerlich gespreizte Ton, womit Jachimo die einfache aber keineswegs dumme Imogene zu ködern denkt. Dass Shakespeare's Verfahren aber kein systematisches, und pedantische Schulregeln beiseite bleiben sollen, daran werden wir hier sofort wieder gemahnt. Vergleichen wir nämlich die Komödie Viel Lärm um Nichts mit Ende gut Alles gut oder Romeo und Julia, in welchen drei doch dieselben gesellschaftlichen Kreise vorgeführt werden, so werden wir doch eine Styl-Verschiedenheit gewahr. Der Styl der erstgenannten Komödie ist viel schlichter, anspruchsloser und frischer als in den beiden andern, besonders in: Ende gut Alles gut das nicht der Manierirtheit frei ist. Die Sprache, welche in: Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Dreikönigsabend, Kaufmann von Venedig vorherrscht, darf mehr als ein mittlerer Weg betrachtet werden. Es bleibt uns jetzt noch die Frage, in wie fern die Personen in der Sprache ihre Individualität bekunden? Die Antwort auf diese Frage muss im allgemeinen läuten, das geschieht überall wo ihr eigengewähltes Handeln und die momentane Lage, in welche sie vom Lauf der Dinge versetzt werden, ihren Charakter in scharfgezogenen Linien an den Tag bringen. Natürlich

---

[1]) Die Stadt Troja wurde, wie bei allen epischen Dichtern des Mittelalters, gedacht als die fabelhafte Geburtsstätte aller feinen ritterlichen Sitten. Dass Shakespeare die Trojaner Hektor, Troilus, günstiger schilderte als die Griechen, dazu haben ihn, ausser Gründen von Poesie und eigener Auffassung, auch wohl die alten Sagen veranlasst, welche nach Geoffrey von Monmouth, die Britten von Brutus dem Enkel des Aeneas, der mit seinem Schiff an Englands Küste verschlagen wurde und sich da niedergelassen, abstammen lassen

findet das am meisten in den Tragödien statt, aber auch in einigen Komödien, wo ernstere Sachen in den Gang der Dinge eingreifen, kommt es vor. Sämtliche Fälle anzuführen, wo der Styl das Gepräge der Individualität trägt, ist unnöthig und würde uns viel zu weit führen. Der Leser, welcher diesen Gegenstand gründlichen Untersuchungen unterbreiten will, findet jetzt ohne Mühe den Weg [1]).

In den letzten Dramen des Dichters, und wir wollen diese von Antonius und Cleopatra an abwärts rechnen, scheint Shakespeare mehr einen Mittelstyl anzunehmen, welcher aus der Adelssprache abgeleitet ist. Die Witzgefechte und Wortspiele im Dialog verschwinden fast ganz, der Witz wird immer ernster, streift an die Ironie heran und mit einigen wenigen Abweichungen hie und da haben die meisten mitspielenden Personen an demselben Gesprächston Antheil. Dieser letzte Styl des Dichters ist weniger farbenreich, prangt weniger mit poetischem Schmuck, und der Lyrismus der frühern Zeit fällt ganz hinweg. Dafür erscheint ein Mittelton der dem gewöhnlichen Gespräch oft nahe kommt, doch auch wieder sich davon entfernt hält durch eine schärfere Bezeichnung des Gedankens und eine Knappheit des Ausdrucks, die zuweilen schroff und hölperig erscheint. Am wenigsten gelungen scheint dieser Styl im Anfang des Wintermärchens. Hingegen von grosser Schönheit, ein wahrer Meisterstyl der Erzählungskunst ist Prospero's Mittheilung über seine frühern Schicksale an seine Tochter Miranda. Im Vergleich zu dem Styl eines Macbeth und Othello erscheint dieser letzte Styl Shakespeare's farblos und weniger poetisch, doch hat er an Klarheit sehr gewonnen und geschmacklose Auswüchse der wilden Phantasie sind äusserst selten.

XV.

Wir haben jetzt den Endepunkt unsres langen Weges in diesem Capitel erreicht. Wir haben gesehen, wie das Drama von Shakespeare und seinen Zeitgenossen auf das Volksdrama des Mittelalters gegründet sich durch viele Stufen hin allmählich entwickelt hat;

[1]) Man vergleiche weiter Kapitel IV, wo über die Harmonie gehandelt wird.

wie der grosse materielle Aufschwung den die englische Nation unter Elisabeth nahm, ihre Wohlfahrt, ihr Reichthum, ihr stark emporstrebendes Selbstbewusstsein und ein von materiellen und intellectuellen Genüssen reichlich erfülltes Dasein, wie man es im Mittelalter nie gekannt hatte; endlich die Zunahme der Hauptstadt an Bevölkerung, die Centralisation, wie all diese Einflüsse zusammen die unentbehrliche Grundlage für die hohe Blüthe des Dramas geliefert haben. Wir haben weiter gesehen, wie eine überwältigende Fülle neuer Kenntnisse, aus der klassischen und humanistischen Litteratur geschöpft, und ein frischer Strom neuer Ideen, Sitten und Formen, meistens aus den südlichen Ländern Europa's aber auch aus den wiedererweckten nationalen Erinnerungen zufliessend, zu diesem Renaissance-Drama Stoff, Inhalt und Geist herbeiführten. Es ist uns auch deutlich geworden, welche innige Fühlung diese dramatische Kunst mit den Anschauungen und Lebensinteressen der Nation selbst hatte, wie sie aus dem Leben entsprang und dasselbe in mehr oder weniger gehobener und verklärter Gestalt im Spiegel der Bühne zurückgab; und dass unter der grossen Zahl von Theaterdichtern es vor allen andern Shakespeare war und neben ihm auf einer niedern Stufe Ben Jonson, der uns das Bild dieser Gesellschaft in ihrem ganzen aufschliesst, uns die verschiedenen Stände und Typen nach ihrer äussern Form, Sprache, ihrem Styl und ihren charakteristischen Merkmalen und nach ihrem innern Wesen, ihren Leidenschaften, Begierden und ihrem Willen in einer grossartigen Gallerie von Bildern vorführt. Verbinden wir nun mit diesen Ergebnissen unsrer Erörterungen diejenigen, welche wir am Schluss des vorigen Capitels erhielten, so muss es uns als eine unumstössliche Wahrheit einleuchten, dass Shakespeare's Styl in seinem wandelbaren, chamäleonartigen, schwer zu bestimmenden Wesen das einzige natürliche Mittel war diesen vielfärbigen, inhaltsreichen Kosmos in seinem ganzen Umfang ins Leben zu rufen; und dass die Bestandtheile dieses Styls in der damaligen englischen Sprache vorlagen, weil der noch unstäte Zustand mit ihren freien syntaktischen Regeln, Wort- und Satzbildungen, und der ungeheuren Zahl an Wörtern und Ausdrücken, alten und neuen, welche dem allgemeinen Verständnisse noch nicht fremd geworden waren wie jetzt und welche der Dichter benutzen konnte ohne Furcht unver-

ständlich zu werden, die Bildung eines Styls wie der Shakespearsche in den Händen eines Sprachkünstlers wie Er nicht nur begünstigten, sondern erst ermöglichten. Die Thatsache ist nun festgestellt, dass Sprache, Styl und Schilderung der Welt bei Shakespeare eins und untrennbar sind, und das eine ohne das andere nicht möglich sei.

Es erhebt sich nun die Frage, giebt es eine andre Sprache als die englische des XVI Jahrhunderts, welche fähig wäre ein solches sprachliches Baumittel herbeizuschaffen womit ein ähnlicher Styl zu erschaffen wäre? Diese Frage glauben wir verneinen zu müssen. Unter den europäischen Weltsprachen wenigstens giebt es keine, welche dieselbe Macht besitze. Es ist nicht in erster Reihe der Wörterreichthum Shakespeare's welcher unüberwindliche Hindernisse darstellt. Sind ja doch unter den Sprachen germanischen Stammes zu finden wie das Deutsch, eine Weltsprache oder weniger bekannte wie das Holländisch und Dänisch, welche genügende Schätze besitzen, dass tüchtige Sprachkenner und Künstler dem Shakespear'schen Styl in Bezug auf seinen Reichthum ziemlich nahe kommen können. Weit schwierigere Hindernisse bieten beim Übersetzen die freien syntaktischen Verbindungen und der metaphorische Sinn der Wörter. Es ist ja nicht darum zu thun Shakespeare's Gedanken zu umschreiben, sondern sie ohne Entstellung durch Zusätze oder Hinweglassen von irgend etwas zu übertragen. Ein Satz in der Übersetzung muss dem Vorbilde im Text völlig adäquat sein, dieselben Bilder und Gedanken erregen und auf dieselbe Weise. Nun, dieses Ideal einer Shakespeare-Übersetzung ist in jeder modernen Sprache — wir sprechen natürlich nicht vom Russischen oder von andern slavischen Sprachen welche zu wenig allgemeine Bekanntschaft besitzen — auch das heutige Englisch nicht ausgeschlossen, absolut unerreichbar. Dazu kommt dann noch die Pflicht sich in den blank-verse Partieen dem Zwange des Metrums zu unterwerfen, was die Schwierigkeit noch bedeutend erhöht. Es sind daher seit Schlegel's Zeiten in Deutschland die verschiedensten Meinungen ausgesprochen, wie man Shakespeare übersetzen muss, nach welchem Grundsatz man sich zu richten habe, ob eine ganz in Prosa verfasste, oder eine metrische Übersetzung den Vorzug verdient, ob man bei der Wahl der Wörter sich vom poetischen

Geiste des ganzen lenken und selbstschöpferisch wirksam sein oder sich gewissenhaft am Texte halten und die treue Wiedergabe sich als Ziel vorstecken soll, und solche mehrere. Schon diese Meinungsverschiedenheit beweist, dass das Ideal unerreichbar und man nach dem richtigen Weg sucht, so nahe möglich dabei zu kommen. Die Übersetzer von Shakespeare's Werken in Deutschland und in Holland haben alles geleistet, was man billigerweise von gründlichen Kennern von Shakespeare, welche ihn zu übertragen suchen in Sprachen welche sich durch Wörterreichthum und Bildsamkeit vor andern auszeichnen, verlangen kann. Doch werden sie selbst und jeder Sachkundige eingestehen, dass ihre Sprache nur ein matter Abglanz der ursprünglichen ist. Das charakteristische und lebensvolle in diesen Shakespear'schen Menschen, was nur ihre eigenthümliche, auch ihre barocke Form, ihre gesticulirende Sprache, in welche sie ihre Begierden und Leidenschaften kleiden, uns offenbaren kann, geht unerbittlich verloren. Und mit diesem unersetzlichen Verlust ist noch ein andrer gepaart. Man erhält nicht den Eindruck der vollendeten Objektivität, der absoluten Vertiefung von Shakespeare's Geist in das Wesen der Menschen mit allem innerlichen und äusserlichen, und der getreuen Zurückgabe dieses Wesens. Und die Objektivität ist gerade die Eigenschaft, welche Shakespeare kennzeichnet vor allen andern Dichtern. In dieser Hinsicht steht er weit über die ganze Welt, und der einzige der ihm darin gleichkommt ist HOMER. [1])

Bei einer Übersetzung ahnt man diese Objektivität aus der Ferne, aber sie wird nicht offenbart, nicht anschaulich genug, weil das organische Band der Form mit dem Wesen durch die fremde Sprache zerrissen ist. Der Shakespeare-Übersetzer steht immer mehr oder weniger in derselben peinlichen Lage, wie ein geistreicher Mensch, der seine Gedanken in einer fremden Sprache mittheilen will, welcher er nur halb mächtig ist, er wird sich dann oft auf die allgemein gebräuchlichen Ausdrücke und Satzwendungen angewiesen finden, wo er zu seinen Zwecken die feinsten

[1]) Bei einer Übersetzung des Homer ist die Objektivität verhältnissmässig sehr leicht zu verdolmetschen, weil keine Sprachunterschiede von Ständen und ähnlichem und statt der abrupten Form des dramatischen Ausdrucks die breite, ruhige des Epos erscheint.

Nuancen, welche nur die Beherrschung seiner eigenen Sprache ihm an die Hand geben kann, vorziehen möchte.

Es braucht aber wohl kaum betont zu werden, dass wir trotz allen diesen Mängeln den hohen Werth der Shakespeare-Übersetzungen völlig anerkennen. Diese Übersetzer haben nebst den Textkritikern von allen, die sich mit Shakespeare's Werken wissenschaftlich beschäftigt gehalten, sich das höchste Verdienst erworben, denn diesen Männern ist es zu verdanken, dass Shakespeare nicht nur der grösste dichterische Genius heisst sondern auch wirklich als solcher unter dem Publikum anerkannt, hochgeschätzt und geliebt worden ist.

Die Mehrzahl der Leser wird immer zu diesen Übersetzungen in ihrer eigenen Sprache greifen, und das ist natürlich, denn mag auch dieser oder jener vom besten Willen beseelt sich an das Studium des Originals heranwagen, meistentheils wird man bald durch die im Anfang immer zunehmenden Schwierigkeiten und oft noch dazu in Ermanglung der benöthigten Hilfsmittel — Wörterbücher, Grammatiken, kritische Textausgaben u. s. w. — von der Fortsetzung des Studiums abgeschreckt; man hofft auch bald den Lohn für seine Mühe zu erhalten und dieser Lohn hält sich lange entfernt, eine Reihe von Mühseligkeiten erstreckt sich deren Ende man nicht absieht und man verliert den Muth und giebt es auf. Vielleicht wäre zu empfehlen als Ersatz eine gute Übersetzung zu wählen und daneben den Originaltext aufzuschlagen, und dann zu versuchen, nachdem man sich mit dem betreffenden Drama in der Übersetzung erst auf das genaueste vertraut gemacht hat, in den Sinn des Originaltextes einzudringen, indem man diesen mit der Übersetzung immer vergleicht. Mit diesem Verfahren erspart man sich die abschreckenden Schwierigkeiten des Anfangs, des Herumtappens im Finstern, wo der Draht manchmal aus den Fingern entgleitet, weil man immer wieder ganze Sätze als unverständlich überschlagen muss und somit zu viel Lücke hat, welche die Einbildungskraft vergebens sich anstrengt anzufüllen. Der Gewinnst ist dann, dass man so handelnd nach und nach in das charakteristische Wesen der Sprache hineinlebt und damit die Objektivität des Dichters empfinden lernt.

DRITTES CAPITEL.

Die englische Bühne und die Entwicklung des Shakespear'schen Dramas.

I.

Wenn wir heutzutage ins Theater gehen um der Aufführung eines Dramas von Shakespeare beizuwohnen, liebt mancher es vorher zu Hause den Shakespeare noch einmal zur Hand zu nehmen um das betreffende Stück flüchtig durchzusehen. Wesswegen thut man das, wozu diese Vorbereitung? Glaubt man dadurch sich einen höhern Genuss zu sichern als wenn man nur so hinginge ohne vorher vom Stück etwas zu wissen, wie man das doch mit jedem andern Theaterdichter zu thun pflegt ohne je zu befürchten es möchte etwas vom Genusse verloren gehen? Ja, offenbar nehmen wir diese Fürsorge aus Furcht es möge uns etwas entgehen. Wir scheinen zu unsrem Vermögen das dramatische Bild das sich rasch vor unsren Augen auf der Bühne entwickeln wird in allen seinen Schönheiten greifen und festhalten zu können, bei Shakespeare nicht dasselbe Zutrauen zu haben als bei jedem andern Dichter, wir fürchten es möchte unsrer Aufmerksamkeit etwas entschlüpfen und damit unser Verständniss oder Genuss des ganzen bedeutend geschmälert werden. Darum suchen wir uns zu helfen, indem wir vorher das Stück noch einmal durchnehmen und dabei genau achtgeben auf den Verlauf der Handlung, die Verknüpfung der Begebnisse, das Verhältniss der Charaktere zu einander, vielleicht auch diese oder jene Stelle welche wir besonders lieben uns merken, damit wir mit diesen aufgefrischten Erinnerungen im Kopfe dem Spiel leichter folgen können. Es hat gewiss seinen Grund dass wir uns solchermassen

zu einem Theatergenusse zurüsten was uns ohne Anstrengung und Vorstudien ermöglicht sein sollte.

Der häufige Scenenwechsel und die ohne Vorkenntniss des betreffenden Dramas nur mühsam einleuchtende Beziehung zwischen den zahllosen Scenen, welche in einer kaum zu umfassenden Reihe einander folgen, die unsrem Gedankenkreise fremd gewordene Welt Shakespeare's — endlich, *last not least*, das leider nur zu oft mangelhafte Spiel das nicht dazu angethan ist die Lücken in unsrem Bilde leicht zu ergänzen oder einem halben Verständnisse hilfreich entgegenzukommen — das sind alle so viele Hindernisse welche den Genuss einer Shakespeare-Aufführung in unsren Tagen bedeutend beeinträchtigen. Es giebt nun einmal der Enttäuschungen viele, unumgängliche für unsre Zeit und auch solche die zu vermeiden wären. Mit einer gewissen Schmälerung unsres Theatergenusses, besonders was die Illusion betrifft die wir suchen und erwarten, müssen wir es bezahlen Shakespeare auf der Bühne zu sehen Hat nun das Publikum des XVI Jahrhunderts auch diese Enttäuschungen zu befürchten und zu kosten gehabt? Ohne Zweifel nein! Jene Übel die uns so hinderlich sind haben sie nicht empfunden, nicht empfinden können. Denn, sie sind erst nachher entstanden, die Zeit hat sie geschaffen. Möge selbst was berichtet wird über die Vortrefflichkeit der Schauspieler jener Tage übertrieben sein, so bleiben doch die Thatsachen unwidersprechlich, dass der Scenenwechsel damals das allergewöhnlichste und natürlichste war, ja selbst von der Einrichtung der Bühne geboten, somit ihre Verknüpfung jedem leicht verständlich und dass die uns fremdartig berührende Welt dieser Dramen der Welt in welcher man lebte ziemlich ähnlich sah. Eine Präparirung durch vorhergehende Lectüre war weder nöthig noch auch leicht zu haben, denn mit Ausnahme der Quarto-Ausgaben, die aber wohl nicht in jedermans Händen gewesen sind und deren Text dazumal noch, wie sich herausgestellt, oft sehr verdorben und unzuverlässig war, war ein gedruckter Shakespeare nicht vorhanden und somit die Gelegenheit sich mit seinen Werken bekannt zu machen nur im Theater gegeben.

Glückliche Leute, die damaligen Herren, die vielbeschimpften Groundlings! wären wir geneigt auszurufen, wenn wir uns errinnern wie oft wir mit sehnsüchtiger Hoffnung ins Theater gingen weil

irgend ein neu-entdeckter Shakespeare-Darsteller sein Debüt machen müsste, wovon man sich viel versprach — und wir enttäuscht wieder nach Hause kehrten. Doch, mögen wir sie auch noch so sehr beneiden um ihre anders eingerichtete Bühne und ihren Burbadge, Kempe, Tarleton oder wie sie heissen, die Schauspieler von Shakespeare's Truppe, bei reiferer Überlegung finden wir doch einigen Trost in der Erwägung dass wir diesen bevorzugten Leuten des XVI Jahrhunderts doch nicht in jeder Hinsicht nachstehen, ja selbst vor ihnen ein bedeutendes voraus haben. An diesen unpräparirten Köpfen muss doch auch manche Schönheit ungemerkt vorbeigegangen sein, theils weil sie die im raschen Dialog überhörten und ihre Aufmerksamkeit nicht immer gespannt war, am allermeisten vielleicht weil sie nicht im stande waren sie zu würdigen. Wer will glauben dass der unerschöpfliche Reichthum an Poesie welcher einen Abend mit Shakespeare im stillen häuslichen Zimmer zu einem tiefern und manchem theuren Genuss macht als eine heutige Aufführung mit Beihülfe alles möglichen Scenenapparates gewähren könnte, dass diese Urquelle aller Schönheit jedem Londoner vom Jahre 1600 so gut zugänglich wäre wie uns jetzt bei der Lectüre, dass es ihm nie an Verständniss und Gefühlsinnigkeit gemangelt habe sein Herz dafür aufzuschliessen? Nein, die wahre, die ewige Poesie wird dem Herrn Philister vom Jahre 1600 ebenso unbegreiflich bleiben wie seinem Bruder im Jahre 1888. Beide werden davor stehen bleiben wie die bekannten Leute vor den gemalten Fensterscheiben des Domes, die nicht begriffen was daran zu schauen war, während andre da drinnen sich von Farbenpracht und mystischer Gluth umstrahlt fühlten. Und die Zahl derjenigen, die sich bemühen hineinzukommen ist nie besonders gross gewesen und wird es auch nie werden; sogar das Trinkgeld an den Küster der ihnen die Herrlichkeit aufschliesst, dünkt es sie manchmal nicht werth. Wir haben es für einen Irrthum erklärt das ganze Shakespear'sche Publikum mit den Groundlings auf einen Fuss zu stellen, und wir wollen auch den damaligen und jetzigen Groundlings keinen Schimpf anthun, aber dass ihnen die Poesie von Shakespeare offenbart war, das will uns nicht einleuchten. Das dramatische hingegen, ja, das ist eine andre Sache, damit war's anders bestellt. Die spannende Handlung, die interessante Geschichte, die neugierig-

machende Entwicklung, die gewaltigen Leidenschaften die sich entfalten, der überraschende Schluss, wie hatten sie all diesen Reizen widerstehen können, besonders da ihr Kopf noch nicht mit Bücherstoff vollgestopft, Shakespeare's Welt eine neue war und sie allem romanhaften einen wahren Heisshunger entgegentrugen? Auch wollen wir noch einen Schritt weiter gehen und es nicht bezweifeln dass sie bei den Witzen und Spässen laut aufgelacht, bei schönen pathetischen Stellen viele Thränen vergossen und selbst die Wahrheit dieser geschilderten menschlichen Schicksale erkannt haben. Aber die MASSINGER, FLETCHER, WEBSTER u. a. Collegen Shakespeare's verstanden es ebensogut die Theaterbesucher unter ihren Zauber zu bannen, wie der grosse Genius dessen Weltberühmtheit sie es verdanken dass ihre Namen noch genannt und geschätzt werden. Dem oberflächlichen Besucher, und das ist der Besucher leider nur zu sehr, boten ihre Stücke dieselben dramatischen Schönheiten wie die von Shakespeare, obgleich ihr wirklicher dramatischer Werth dem seinigen bei weitem nicht gleichkommt. Aber sie hatten das äusserliche, das glänzende und packende, und damit war's genug. Und was nun vollends die Poesie betrifft, ja, wer wird denn damals genau unterschieden haben ob Shakespeare davon mehr hätte als Fletcher oder Marston? [1]) Fassen wir jetzt die Sache zusammen, so wäre sie so auszudrücken. Die damaligen Leute genossen mehr jene Schönheiten, welche sich auf der Bühne durch das Spiel bemerklich machen können und die uns so oft verlustig gehen; wir hingegen sind fast im ausschliesslichen Besitz jener schwer definirbaren geistigen Schönheit in Shakespeare's Werken, die man mit dem Namen Poesie bezeichnet, und welche uns eine emsige Lectüre erst eröffnet.

Wir glauben uns nach diesen vorangehenden Erläuterungen berechtigt eine Trennung zwischen dem Dramatiker und dem

---

[1]) Den überzeugendsten Beweis dass Shakespeare's Poesie im Theater selten oder nie geschätzt worden, liefern die sogen Theaterbearbeitungen von Shakespearischen Dramen, welche im XVII und XVIII Jahrhundert in England, im XVIII in Deutschland auf der Bühne zur Aufführung kamen. Diese Zurechtstutzungen nach Bedürfnissen des Zeitgeschmacks sind durchschnittlich die jämmerlichsten Verhunzungen, von denen die Arbeit eines Genius heimgesucht werden kann, und doch leisteten sie talentvollen Schauspielern den unschätzbarsten Dienst.

Dichter Shakespeare vorzunehmen, und wir werden in diesem Capitel von dem erstern handeln. Wo übrigens die Grenze beider Gebiete liegt, braucht hier nicht vorangestellt zu werden; es wird sich unterwegs schon zeigen.

II.

Was ist ein Drama? Welcher ist der richtige Sinn dieses Wortes? Eine Handlung, wie das Wort selbst sagt. Ohne Zweifel, aber doch auch etwas mehr als eine blosse Handlung, was eine dargestellte Pantomime auch wäre Oder ist es nicht möglich den wahren Sinn dieses Wortes oder wenigstens seinen Kern unter allen Wandlungen und Meinungsverschiedenheiten aufzudecken und muss man lieber darauf verzichten, für solche verfänglichen Fragen der Ästhetik eine Lösung zu finden, weil es ausser dem Bereich der positiven Wissenschaft liegt? Es ist wohl verzeihlich dass einem solche Gedanken und Erwägungen aufsteigen, wenn man sich anschickt die Technik des grössten dramatischen Genius zu durchforschen. Es liegt etwas peinliches und niederschlagendes darin, wenn man beim ersten Schritt den man auf dem langen schwierigen Weg zu machen hat schon vor einem breiten Graben steht, den man entweder mit einem behenden Satz überspringen oder wobei man umkehren und von der Reise abstehen muss. Und doch ist es nicht anders. Shakespeare's dramatische Technik erläutern zu wollen und dabei den Hauptpunkt, was die Sache selbst sei, stillschweigend zu übergehen, das ist kein ehrliches Verfahren. Wir sind also gezwungen der verhängnissvollen Frage, was ist ein Drama, dreist auf den Leib zu rücken Audaces Fortuna juvat — hoffen wir also das beste. Die theoretische Ästhetik, welche in den letzten zwanzig oder dreiszig Jahren im Staub der Bibliotheken sein ruhiges Schläfchen ziemlich ungestört weiterführt und schon lange nicht mehr mit dem hohen Respekt wie früher angestaunt wird, zu Hülfe zu rufen um uns über die Hindernisse hinwegzubringen, können wir uns wohl ersparen; denn das Faktum, dass wir von dieser gefährlichen Stelle auf unsrem Marsch aufgehalten werden, beweist schon genügend

ihre Ohnmacht uns gerade den Dienst zu leisten, den wir brauchen. Sie hat es wohl an einer Menge von Erörterungen und Regeln über das Drama wie es sein soll nicht fehlen lassen und dabei das Shakespear'sche, nebenbei auch das Griechische als Muster aufgestellt um daraus eine Art Norm oder Leitfaden für angehende Dramatiker zu distilliren, leider aber hat sie über dies Bestreben meistens vergessen wie unendlich verschieden die dramatischen Productionen aller Zeiten und Länder sind und wie ihre Definitionen und Vorschriften nur in seltenen Fällen ihre wirkliche Anwendung finden. Es dürfte demzufolge sehr die Frage sein, ob es möglich sei einen Rahmen zu entdecken in welchen alle Geistesproductionen, welche der Hülfe einer Bühne und der Schauspielkunst bedürfen um ihre beabsichtigte Wirkung zu erzielen, hineinzubringen wären. Und sollte ein solcher Rahmen sich vorfinden, so muss es einer sein der nach Bedürfniss sich vergrössern oder verkleinern lässt und sich dem Inhalte fügt. M. a. W. die Form, welche alle dramatischen Productionen der Welt umschliessen soll, darf nur den weitesten Umfang, die wenigsten Merkmale besitzen. So gut wie der Begriff Nerventhätigkeit auf Protozoen und Mollusken wie auf den civilisirtesten Menschen in Anwendung gebracht wird, so muss auch der Term Drama den Einacter und die einfache Posse wie das complicirteste Werk von Shakespeare umfassen können. Wagen wir jetzt einen Versuch so eine Grundform zu finden, und damit die gähnende Kluft so gut es geht zu überschreiten. Wie bekanntlich haben die Ästhetiker des Dramas ihre Definitionen aus ARISTOTELES' Poetik hergeleitet, wenigstens sich bei ihren Untersuchungen auf dieses Werk gestützt. Aristoteles' Poetik galt lange als der Kanon aller dramatischen Gesetzgebung, erst in Frankreich und von dort aus über Europa unter dem vielbekannten Regimente der drei Einheiten, und später nachdem LESSING in seiner hamburgischen Dramaturgie und Briefe die neueste Litteratur betreffend den Text kritisch beleuchtet und nachgewiesen dass von den drei tirannischen Regeln keine Spur zu finden, auch noch in seiner wahren Gestalt als höchstes Gesetz in Deutschland. Wie Jedermann weiss hatte man es Lessing zu verdanken, dass man jetzt wusste was Aristoteles eigentlich gesagt und gemeint hatte, und nicht wie vorher Boileau

und Gottsched eine Autorität anführten ohne viel zu wissen was diese Autorität eigentlich vorschrieb. Spätere Nachforschungen haben uns dargethan dass über die wirklichen Ansichten des Aristoteles doch immer ein grosses Dunkel hangen bleibt.

Das Werk ist ein Fragment geblieben — die Capitel über die Katharsis fehlen — der Text ist verdorben, an manchen und zwar an wichtigen Stellen sehr undeutlich. Auch hat man die berechtigte Frage aufgeworfen, ob wir ein zwar verstümmeltes aber doch authentisches Werk des Philosophen selbst, oder ein schlecht geschriebenes Collegien-Heft irgend eines seiner Schüler besitzen? Diese Unsicherheit brachte dazu über einzelne Worte und ihren Sinn einen unfruchtbaren Streit zu führen, und man ward dieses Streits endlich müde ehe es zu einem Vergleich und zu einer Abschliessung kam. Es ist nicht unser Wunsch diesen unfruchtbaren Kampf wieder zu erwecken. Wenn wir ein paar Stellen aus dem Werke des grossen Stagiriten hier anführen, so geschieht solches nicht um neue Hypothesen über bereits genug kritisirte Worte aufzustellen, sondern weil wir da, wo wir nachschlagen, kurz und präcis ausgedruckt finden was wir suchen. Ohne sich von den Vorschriften des Aristoteles im geringsten binden zu lassen, kann man ihn doch als einen höchst verdienstvollen Forscher der Ästhetik anerkennen, dem man gern entleiht was auch für unsre Zeit brauchbar ist. Im sechsten Capitel zählt Aristoteles die nach ihm unentbehrlichen Bestandtheile der Tragödie auf, nämlich die sechs folgenden: Fabel, Charaktere, Sprachlicher Ausdruck, Gedanken, sinnliche Darstellung fürs Auge und Gesangkomposition; [1]) und nennt unter diesen am allerersten die Fabel. „Der Grundbestandtheil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel." Weiter: „Was nun die Handlung anlangt, so ist ihre hier in Frage kommende Nachahmung die Fabel. Ich verstehe nämlich unter „„Fabel"" hier die Komposition der Begebnisse . . . . ." Noch sagt er: „Der wichtigste dieser Bestandtheile ist die Verknüpfung der Begebnisse." Es ist immer eine missliche Sache in der Wissenschaft wenn man statt eines Ausdrucks mehrere gebraucht, deren Sinn vielleicht übereinstimmt oder

[1]) Aristoteles' Poetik übersetzt und erklärt von Adolf Stahr.

so gehalten wird. Aristoteles spricht hier von Handlung, Fabel, Komposition oder Verknüpfung der Begebnisse. Wahrscheinlich ist mit diesen drei eins und dasselbe gemeint. Wir wollen uns aber nicht den Kopf darüber zerbrechen da es zu unsrem Zwecke in keinem Bezug steht. So viel ist gewiss, dass „Fabel" ihm das wichtigste sei. Im siebenten Capitel sagt er weiter: „Fest steht für uns dass die Tragödie die Nachahmung einer ganzen und vollständigen Handlung ist, welche einen gewissen Umfang hat; denn es kann etwas ein Ganzes sein auch ohne einen bestimmten Umfang zu haben. Ganz ist vielmehr, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang aber ist, was selbst zwar nicht nothwendig etwas anderes zur Voraussetzung hat, wohl aber solcher Natur ist, dass nach ihm etwas anderes dasein oder werden muss. Ende dagegen umgekehrt was selbst von der natürlichen Beschaffenheit ist, dass es nach etwas anderem entweder in nothwendiger Folge oder doch dem gewöhnlichen Laufe der Dinge nach sein muss, während auf es nichts anderes folgt. Mitte endlich ist was eben so wohl selber Folge eines Vorhergehenden ist als auch wiederum ein anderes als Folge nach sich hat. Mithin dürfen die gut componirten Fabeln weder von einem zufälligen Punkte anfangen noch an einem zufälligen Punkte enden, sondern es müssen die obigen Gedankenbestimmungen zur Anwendung kommen." Jetzt sind wir dort angelangt, wo uns ein Fingerweis den Weg zeigen kann. Wir stimmen dem Aristoteles bei, da er sagt dass die Tragödie — und wir setzen hinzu auch die Komödie, kurz jedes für die Bühne geschriebene Gedicht — die Nachahmung — wir wählen dafür von unsrem modernen Standpunkte aus lieber den Ausdruck Bearbeitung oder Behandlung [1]) — einer ganzen und vollständigen Handlung ist. Halten wir hier ein und scheiden wir das Wort Handlung, das uns schon jetzt Schwierigkeiten machen könnte aus, wir brauchen es vorläufig nicht, und nehmen wir unsre allgemeine Norm so umfassend möglich. Wir setzen für Handlung das für die Bühne bestimmte Gedicht selbst ohne nähere Bestimmung. Aber die einzige Bedingung, an welcher wir festhalten wollen, liegt in den Worten des Aristoteles enthalten dass es ein Ganzes sei, und ganz ist

[1]) Das griechische Μιμησις dürfen wir mit gutem Gewissen so übersetzen.

was Anfang, Mitte und Ende hat. Unter diesen drei kommt es für uns auf die Mitte schliesslich am meisten an. Mitte ist etwas von den andern getrenntes. Eine Sache kann sehr wohl Anfang und Ende haben den obigen Definitionen des Aristoteles gemäss, ohne das eine Mitte dabei sei, und auch ein Ganzes sein, in welcher Meinung wir dem Aristoteles nicht beistimmen können. Es giebt eine Unzahl von Romanen und Novellen wo absolut keine Mitte ersichtlich ist und die doch ein geschlossenes Ganzes darstellen. Das Vorhandensein einer Mitte stellt bestimmte Bedingungen für das Ganze auf. Eine Mitte ist entweder Erhöhung oder Vertiefung in irgend einem Theil des Ganzen zwischen den Endpunkten gelegen. Wenn die Sonne den höchsten Stand über dem Horizont erreicht hat, nennen wir es Mittag, die Zeit im Sommer wo die Tage am längsten sind nennen wir Mitsommer, wir sprechen von der Mitte des Lebens, wo wir die höchste Stufe unsrer Kräfte und Fähigkeiten erreicht haben. Überall wo die Natur an irgend einer Sache eine Mitte angebracht hat, ist auch eine Erhöhung oder Vertiefung zu verspüren, wie z. B. beim Körper des Menschen der Nabel die Mitte darstellt, an der Brust die Warzen, an der Handfläche eine Vertiefung oder Grube sich zeigt. Blätter von Kastanien, Nussbäumen, haben eine Mitte wo aus dem Stiel die Blätter entspriessen. Es giebt allerdings unzählige Sachen wo dieses Kennzeichen fehlt und man doch eine Mitte gefunden hat. Da hat aber der Mensch bequemlichkeitshalber oder für gewisse Zwecke eine Mitte angenommen, ohne dass dieselbe im voraus gegeben war. So spricht man von der Mitte der Erde, des Oceans, eines Landes u. ähnl. Da ist es ein fingirter oder mathematischer Punkt. Wir geben selbst den Beweis dafür dass wir bei Mitte immer an etwas sich von der Umgebung unterscheidendes, hervorragendes denken, indem wir es in vielen Fällen so einrichten. So werden wir z. B. bei einem Festzuge die bedeutendste Erscheinung oder Gruppe in die Mitte stellen, so verlangen wir dass in einer Stadt die bedeutendsten Gebäude, der Ader des Verkehrs, Markt, Kathedralkirche, Rathaus, Börse u. s. w. in der Mitte sei, und wir finden es fremd und unschön wenn dies aus irgend welchem Grunde nicht der Fall ist. So sehen wir auf den alten holländischen Familiengemälden des XVII Jahrhunderts die Eltern oder Grosseltern in die Mitte

gestellt und die Kinder und Kleinkinder in ungezwungener Gruppirung darumhin; ein Maler wird bei einem umfangreichen Gemälde immer Sorge tragen die Aufmerksamkeit auf die Mitte seines Gemäldes zu concentriren durch irgend eine Hauptfigur oder Darstellung, lässt er da eine Leere oder ist die Füllung ungenügend, so wird es wie ein Mangel empfunden. Aber es sind wohl der Beispiele genug angegeben. Ist nun in einem Gedicht eine Mitte vorhanden, so setzt das eine gewisse Bewegung oder Strömung dahin und von dorther voraus, eine Hebung und Senkung also.

Ist dies richtig, so muss es einleuchten dass in diesen Bedingnissen von Hebung und Senkung schon der Keim einer Handlung eingeschlossen liegt, und wir dasjenige zurückfinden was nach Aristoteles und vielen andern Ästhetikern die Hauptsache im Drama ist.

Eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende dürfen wir also als Grundlage oder Form des Dramas übrigbehalten. Damit haben wir ein sehr geräumiges Band gefunden, eine Definition dürfen wir es nicht nennen denn die bedeutenden Merkmale aller wirklichen dramatischen Meisterstücke sind dabei ausgeschieden, höchstens bleibt uns der Keim der Handlung aufbewahrt. Ein mageres Gerüste wo jedes Beliebige hineingebaut werden darf — das ist alles was uns sicher bleibt. Was nicht hineinpasst ist einerseits die mittelalterliche Mysterie, welche nur eine lose Reihe biblischer Scenen auf einem Schaugerüste vorgestellt zu nennen ist. Hingegen macht sich in der Moralität schon eine Hinneigung zu unsrer Norm bemerklich. Eine haarscharfe Trennung giebt es weder in der Kunst noch in der Natur, mit Übergängen werden wir immer Rechnung halten müssen, wie wir uns auch stellen. Andrerseits passen solche Dichtungen, welche, aus andern Gründen als um die von Schauspielern darstellen zu lassen, in dramatischer Form geschrieben sind, wie Byron's Manfred und Cain, Goethe's Faust u. s. w. nicht in unsern Rahmen.

Darum haben wir noch ein Bedingniss hinzuzulegen, nämlich die Bestimmung für die Bühne am Gedicht selbst erkennbar. Zwar ist diese Eigenschaft ein schielendes Kennzeichen, einer wird es darin finden, der andre darin vermissen, und es kann in verschiedenem Grade anwesend sein. Auch hier ist ein Übergang. Die Entschei-

dung darüber muss der Bühne selbst angehören, von der Aufführung muss es abhängen ob und wie diese Eigenschaft zugesprochen werden darf. Die Eigenschaft aber ist eine essentielle, absolut unumgängliche. Denn wenn ein Kunstwerk durch seine Form besagt dass es eine angewiesene Mithülfe braucht um seine Wirkung zu erzielen, und es zeigt sich nachher dass es diese Mithülfe nicht braucht oder nicht gebrauchen kann, so liegt darin ein logischer Widerspruch, etwas mit der Vernunft streitendes.

Um jetzt zu unsrem Gegenstande zurückzukehren den wir fast aus dem Auge verloren, die Dramen der englischen Renaissance sind so sehr unter sich verschieden dass die von uns angenommene Grundlage die einzige ist welche sie zusammenhält. Jeder der mit dem englischen Theater bekannt ist wird zugeben dass es kaum möglich ist sich etwas verschiedenartigers vorzustellen als z. B. den Othello, eine Komödie von Ben Jonson, eine *domestic Tragedy* wie Arden of Feversham, ein archaisirendes Historien-Stück wie Locrine und ein volksthümliches Zauberstück wie die Geburt des Merlin. Einer Bedingung aber entsprechen sie Alle, wie verwirrend übrigens ihre Buntscheckigkeit sei, der Bühnenfähigkeit. Unter diesem Term haben wir uns keineswegs etwas Absolutes, sondern etwas sehr Relatives zu verstehen. Bühnenfähig will sagen dass etwas darstellbar sei mit den Mitteln und auf der Bühne, welche zu der Zeit wo das Stück verfasst wurde anwesend waren. Wie nun die Bühne zu Shakespeare's Lebzeiten eingerichtet war und welche Darstellungsmittel sie zur Verfügung darbot, darf unsern Lesern in der Hauptsache bekannt sein. Weil der Gegenstand aber zum Verständniss der Shakespear'schen Technik von der allergrössten Wichtigkeit ist, ist es empfehlenswerth uns jene Hauptzüge, auf welche es beim Folgenden am meisten ankommen wird, kurz in die Erinnerung zurückzurufen. Wir können nicht besser thun als das schon erwähnte Buch von Karl Elze nebst einer speciellen kleinen Schrift über diesen Gegenstand, Nic. Delius, *Über das englische Theaterwesen zu Shakespeare's Zeit*, als Gewährsmann zu gebrauchen und daraus das benöthigte zu citiren.

III.

Wie bekannt bot das Theater, auf welchem die grössten dramatischen Gedichte der Welt vorgetragen wurden, ein Bild der grössten Einfachheit um nicht zu sagen Dürftigkeit, nach unsren Begriffen völlig ungeeignet um als die Stätte wo diese erschütternden Leidenschaften sich entfalten müssten zu dienen. Die Bühne war ein längliches Viereck vom Zuschauerraum durch ein Geländer und einen wollenen oder seidenen Vorhang getrennt, der auf einer eisernen Stange lief und nach beiden Seiten weggezogen werden musste, wie das bekanntlich auf dem Theater zu Baireuth nachgeahmt worden. Das Öffnen und Schliessen dieses Vorhanges fand aber nur beim Anfang und Schluss der Vorstellung statt, nicht nach jedem Akt.

Bewegliche Dekorationen und Coulissen, welche sich in die Höhe ziehen lassen, waren noch nicht erfunden, infolge welches Mangels örtliche Änderungen nur durch angeschlagene Bretter angegeben und mit der Phantasie ergänzt werden mussten. Hingegen gab es Versenkungen und Flugmaschinen und ohne Zweifel lose Dekorationsstücke wie Bäume, Felsen u. s. Und in den vielen beliebten Zauberstücken hat es gewiss an allerlei grotesken Nachbildungen von Pappe und Holz, Ungeheuern, Schlangen, Riesen u. ähnl., auch an geschickten Vermummungen in welchen Zauberer, Teufel, Geisterscheinungen etc. auftraten, nicht gefehlt. Im allgemeinen scheint die Costümirung schon auf bedeutender Höhe gestanden zu haben, es wurde viel Geld darauf verwendet und die Königstrachten sollen überaus reich und glänzend gewesen sein. Eine alte Theateranekdote erzählt uns dass der geizige König Jacob I aus dem Verkauf seiner alten abgetragenen Prachtgewänder an die Bühnen ein Geschäft machte. Der Hauptmangel in der äusserlichen Ausstattung und zugleich der Unterschied von unsren Bühnen lag also in den Coulissen, welche wir uns als ganz abwesend und von niederhängenden Tapeten, den sogen. Arras, ersetzt zu denken haben. Ob dieser Mangel nun eigentlich gar kein Mangel war, weil er nicht empfunden wurde, möchten wir nicht unbedingt bejahen. Es ist schwer über diesen Punkt zur Gewiss-

heit zu gerathen, weil wir uns in die Anschauungen und Ansprüche jener Theaterbesucher nur schlecht hineindenken können. Jedenfalls gab es Leute welche, trotz ihrer starken Phantasie und ihrer unzweifelbar poetischen Begabung, sich über die Mängel aus der Ortwechslung hervorgehend nicht haben hinwegsetzen können. Wir denken dabei an Sir PHILIP SIDNEY, der in seiner *Defence of Poetry* sich folgendermassen über diesen Mangel lustig macht:" Jetzt werdet Ihr drei Damen spazieren gehen und Blumen pflücken sehen und dann müsst Ihr euch einbilden, dass die Bühne ein Garten ist. Darauf hören wir von einem Schiffbruche an demselben Orte; dann sind wir zu tadeln, wenn wir ihn nicht für eine Klippe ansehen. Dann wieder kommt ein furchtbares Ungeheuer mit Feuer und Rauch heraus, und die bedauernswerthen Zuschauer sind jetzt verpflichtet, die Bühne für eine Höhle zu halten, während in der Zwischenzeit zwei Heere hereinstürzen, die mit vier Schwertern und ebenso viel Schilden dargestellt werden, und welches harte Herz wird dann die Bühne nicht für ein Schlachtfeld gelten lassen?" So spottet Sidney, und sein Spott trifft nur die Wirklichkeit ohne die geringste Entstellung. Auch Shakespeare, spottet er auch nicht darüber, empfand doch denselben unvermeidlichen Übelstand seiner Bühne. Man vergleiche nur mit Sidney's Beschreibung den Chor vor Akt I in Shakespeare's Heinrich V, und man wird sich leicht überzeugen dass Shakespeare darüber ziemlich dasselbe dachte wie Sidney. Mit diesem Übel des Coulissenmangels steht eine andre Eigenheit der Shakespeare-Bühne in direktem Verband, d. i. die Dreitheilung der Bühne. Wäre diese Einrichtung in drei benutzbaren Räumen nicht vorhanden gewesen, so hätte man es auch nicht zu einer solchen Verknüpfung von vielen Scenen, und einem daraus hervorgehenden raschen Wechsel des Ortes — mit welcher Freiheit besonders die Zeitgenossen Shakespeare's WEBSTER, MARSTON, ROWLEY, MIDDLETON u. a. einen starken Missbrauch getrieben haben — hintreiben können. Das eine verführte zu dem andern. Es scheint uns sehr wahrscheinlich obgleich wir keinen Beweis dafür beibringen können, dass das Verhältniss dieser drei Räume zu einander und die Weise nach welcher sie in Anwendung kamen, bei Shakespeare viel mehr der Ordnung und vielleicht gewissen praktischen Vorschriften — die wir aber nicht kennen — unterworfen waren als

bei den meisten seiner Collegen. Kannten wir diese Bühne vollständig mit allen ihren Zugängen, Treppen etc., so wäre die Sache zu entscheiden. Jetzt bleibt es eine Hypothese.

In einigen bekannten Fällen — worüber bald näher — ist der Grund der Anwendung der drei Räume das Bedürfniss verschiedene Scenen vor die Phantasie gleichzeitig oder nahe an einander zu stellen. Dabei ist es nun wohl nicht geblieben, auch nicht bei Shakespeare besonders in seinen Historien-Stücken. Aber wir können das Vermuthen nicht ganz zurückweisen, dass Shakespeare in seinen der Composition nach besten Werken sich bestrebt habe den Gebrauch der beiden Neben-Bühnen von Willkür frei zu stellen und für bestimmte Fälle zu bewahren, und auf die Weise an einiger sichtbaren, örtlichen Bestimmung und Ordnung festzuhalten, während die Anderen sich um gar keine Regel kümmerend meistens ihre Handlung über die drei Räume in willkürlicher Benutzung vom Anfang bis zum Schluss durchgehetzt haben, und vielleicht auch dadurch zu der bekannten Klage über die geschmackswidrige Regellosigkeit des Volksdramas Stoff geliefert haben.

Einen architektonischen Bau der Scenen, welche der Länge und Bedeutung nach sehr verschieden sind, wird Niemand Shakespeare in seinen vorzüglichsten Werken streitig machen, und gerade hierin unterscheiden sich die anderen Dramatiker von ihm auf unleugbare Weise; die Aufeinanderfolge ihrer Scenen ist manchmal nur ein bunter Wirrwarr, eher von der Willkür als von einem überlegten Plan zusammengefügt. Nun will es uns scheinen dass für diesen Vorzug Shakespeare's nicht bloss ästhetische sondern auch praktische Gründe, eine höhere Bühnentechnik zu ermitteln wären, wenn es uns wie bemerkt nicht an der erforderlichen Handhabe ermangelte, da unsre Kenntniss der Einrichtung dieser Bühne eine unvollständige ist und bleiben wird. Wir können unsre Hypothese nichtbestätigen, aber trotz dem vermögen wir ebensowenig Delius beizupflichten, da er bemerkt: „So lässt sich fast in allen Dramen der Zeit eine wohlberechnete und geschickte Benutzung dieser feststehenden und gegebenen Lokalität nachweisen oder doch höchst wahrscheinlich machen." Was nun endlich die hervorleuchtenden Beispiele betrifft, woran sich die Einrichtung der Bühne mit ihren praktischen Vortheilen offenbart, so wollen wir die Be-

schreibung in der erwähnten Schrift des Delius anführen, wodurch unsren Lesern die Sache unverzüglich klar sein wird.

„Im Gegensatze zu diesem Wintertheater bildete das Sommertheater [1]) ein längliches Rund in seinem Umriss, ein *O* von Holz, wie es Shakespeare im Prolog zum König Heinrich V nennt, einen offenen Zuschauerraum; nur Logen und Bühne schützte eine Bedachung von Holz und Stroh vor Unbill des Wetters; die einzige Beleuchtung gewährte das frei hereinfallende Tageslicht, und im Parterre, das hier noch die demüthige Bezeichnung eines Hofes (Yard) sich gefallen lassen musste, in Erinnerung vielleicht an die früheren Wirthshauslokale, konnte man sich nur stehend den dramatischen Kunstgenüssen hingeben. Dafür sah man aber um so besser, denn nur ein Geländer, jetzt von Eisenstangen, trennte die mehr breite als tiefe Bühne von dem Parterre, über das sie kaum emporragte. Von den rings an den Wänden umherlaufenden Logengallerien, aber in einer Reihe mit ihnen, trat im Hintergrunde der Bühne ein geschlossener, nach der Bühne zu von einem Balkon begrenzter Raum hervor, gewissermassen auch eine Loge, die aber durch Lage und Benutzung für ein oberes Stockwerk der Bühne galt. Durch einen herabhängenden Vorhang, der sich nach beiden Seiten aus einander ziehen liess, schied sich der unter diesem Balkon befindliche, nach drei Seiten geschlossene, nur nach der grösseren breiteren Bühne hin offene Raum gleichsam als eine kleinere Bühne von der grösseren ab und schloss sich doch zugleich an sie an. Rechts und links von dieser kleineren Bühne im Hintergrunde führten Treppen, die sich durch Vorhänge verdecken liessen, von der Balkonloge auf die grössere Bühne herab. Diese drei Räumlichkeiten nun, dergestalt mit einander verbunden und dem Publikum in ihrer übersichtlichen Anordnung und Bedeutung klar und verständlich, wurden zu den verschiedensten Darstellungen benutzt. Ich erlaube mir, aus den bekanntesten Dramen Shakespeare's einzige Beispiele und Belege solcher einfach praktischen Benutzung vorzuführen. Das Fenster, an welchem in Romeo und Julia die Liebenden erscheinen, stellte der Balkon vor, vielleicht auch die zunächst daran stossenden, ebenfalls über der Bühne liegenden Logen, die sonst dem Orchester eingeräumt waren. In der Schlaftrunkscene desselben Dramas stand Juliens Lager innerhalb des Vorhangs auf der kleineren Bühne des Hintergrundes, und ein einfaches Zuziehen des Vorhangs deutete dann den Wechsel der Scene an, worauf später derselbe Vorhang die Thür zum Grabgewölbe der Capulets, die kleinere

---

[1]) Das von D. vorherbesprochene Wintertheater ist *Blackfriars*, das Sommertheater *the Globe* Der Unterschied liegt einfach in der bessern und bequemern innern Ausstattung, der Beleuchtung mit Kerzen oder Fackeln und der Überdachung, welche das Wintertheater vorhatte und dafür auch höhere Eintrittspreise stellte. Die Einrichtung der Bühne aber war völlig dieselbe.

Bühne aber das Grabgewölbe selbst vorstellen musste. Bei der geringen Tiefe des damaligen Bühnerraums, wo alle Gruppen und Situationen dem Auge wie dem Ohr bequem in der Breite sich darstellten, entging auch von den Vorgängen des Hintergrundes, den Reden und dem Mienenspiel der dort beschäftigten Schauspieler dem Publikum nicht das Geringste; denn fast Alles war ihm gleich nahe, gleich deutlich, gleich verständlich.

Im König Johann bedeutete der Balkon die Mauern der Stadt Angers, von denen herunter die Bürger mit den anrückenden Königen Englands und Frankreichs parlementiren; und ähnliche Stadtmauern stellte derselbe Balkon der Reihe nach fast in allen Shakespear'schen Dramen aus der englischen Geschichte dar, bald diese, bald jene, mit keiner anderen Verdeutlichung, als dass in grossen Buchstaben der Name der jedesmaligen Stadt am Balkon angebracht ward, falls sich nicht hinlänglich aus den Worten des Dichters im Schauspiel ergab, wohin die Scene in ihrem steten Wechsel sich verlegte.

Im Julius Caesar ist die grössere vordere Bühne die Strasse, die zum römischen Capitol führt; die kleinere hintere Bühne das Capitol selbst, und so lässt denn der Dichter den Anfang einer Scene dort, den Fortgang derselben Scene hier spielen, ohne dass die handelnden Personen abzutreten brauchen.

Im Othello ist der Balkon des ersten Aktes der Balkon des Hauses Brabantio's; nachher stellt er die Citadelle von Cypern vor, und endlich bildet die darunter befindliche kleinere Bühne das Schlafgemach Desdemona's, den Grauensplatz ihrer Erwürgung deren Anblick der herabfallende Vorhang den Augen der Zuschauer entzog.

Der praktische Vortheil dieser Dreitheilung der Bühne tritt vielleicht am deutlichsten in König Richard III hervor, in einer Scene, deren Einrichtung die Verzweiflung unserer jetzigen Theaterdirektionen ausmacht, wo zu gleicher Zeit Richard und Richmond, Jeder in dem Feldherrnzelt seines Lagers, schlafend dem Publikum sichtbar werden, und die Geister der Ermordeten wechselsweise dem Einen wie dem Andern im Traum erscheinen. Auf dem Shakespear'schen Theater lag Richard rechts, Richmond links von der etwas auf die grössere Bühne hervorspringenden kleineren, und die auf dem Balkon zwischen und über den Beiden sich zeigenden Erscheinungen wendeten sich natürlich und ungezwungen dem einen Schläfer wie dem anderen zu, bis der sich zusammenziehende Vorhang sie wieder verbarg."

Wir wollen jetzt sehen welche Bedingungen und Freiheiten diese Bühneneinrichtung mit sich brachte, und in den folgenden Abschnitten werden uns einige Eigenheiten des Shakespear'schen Dramas beschäftigt halten, welche in der Bühneneinrichtung ihren nachweisbaren Grund finden.

IV.

Es ist dem Leser während der Lectüre oder bei einer Shakespeare-Aufführung wohl manchmal aufgestossen, dass ein Drama von Shakespeare auf ganz andere Weise anfängt als andere. So bald der Vorhang aufgeht werden wir überrascht von einer Reihe von kurzen, lebhaften Bildern, welche unsre Phantasie sofort in Anspruch nehmen und uns sachte in die eigentliche Handlung einleiten.

Wir nennen das eine dramatische Exposition Unter Exposition haben wir zu verstehen die Summe aller jener Thatsachen, welche bei dem Zuschauer, während er sie anschaut und hört, den Gedanken erwecken, es müsse daraus ein Streit von mehr oder weniger gefährlichen Natur nothwendigerweise entstehen. Die Thatsachen theilen sich vor seinen Augen in zwei ungleiche Partien, welche sich feindselig entgegen treten wollen, sich so zu sagen zu einander verhalten wie Positiv und Negativ. Shakespeare's Expositionen sind im Vergleich mit andern dramatischen Dichtern von mustergiltiger Schönheit. Zwar giebt es auch hier Unterschiede, und wird man bei näherer Betrachtung auch Fehler gewahr werden, jedoch haben sie manchem dramatischen Dichter der späteren Zeit, Lessing, Schiller, als Quelle der Belehrung gedient und sind von ihnen als solche anerkannt worden. Seine Bühne gewährte ihm den ungeheuren Vortheil jeden wichtigen der eigentlichen Handlung vorangehenden Theil der Geschichte wie personifizirt und lebendig dem Publikum vorzuführen, und Dieses auf die gelindeste und unwiderstehlichste Weise vermittelst der Einbildungskraft und der Anschauung selbst vor sich bereitwillig zu stimmen, seine Sympathie und seinen Glauben für den weitern Verlauf der Geschichte ihm abzuschmeicheln. Diesen Vortheil können wir nicht hoch genug anschlagen. Es ist kaum etwas mehr zu bedauern als dass gerade dieser Vortheil dem modernen Drama durch die geänderte Bühneneinrichtung so sehr verlustig geht. Wie schlecht haben es die Modernen im Vergleich, wie übel sind sie daran! In langen oft langweiligen Gesprächen beim Anfang, wo das Publikum noch nicht aus seiner Werkeltagstimmung herausgekommen, müssen sie uns eine Fülle von Thatsachen mittheilen nach welchen wir kaum

hinhören, sie müssen uns zumuthen, dass wir uns abplagen sollen diese in unserm Kopf zusammenzuleimen, uns da hineinzudenken damit uns im weitern Verlauf nichts dunkel bleibe. Wie schwierig ist es geworden eine gute Exposition in ein modernes Drama anzubringen, und wie leicht hatte es nach Verhältniss Shakespeare! Er packte die Leute wie gewaltsam an, er zwang sie zu schauen, zu hören, und das ganze Sachverhältniss lag ihnen klar vor den Augen, in seinen verborgensten Winkeln, als ob ein Strom elektrischen Lichtes darauf gerichtet war. Wir können diese herrliche Compositionsweise Shakespeare's nicht besser kennen lernen als wenn wir die Exposition im Othello etwas ausführlich besprechen.

Wir geben hier im kurzen den ganzen Inhalt des ersten Aktes, damit uns der innere Zusammenhang deutlich sei.

Scene I. — Der junge Venetianer Rodrigo, Anbeter der schönen Desdemona, Tochter des reichen Senator's Brabantio, hat einen Korb erhalten, weil er dem Mädchen nicht behagen mag und sie auch bereits eine Wahl getroffen, den maurischen General in venetianischem Dienst Othello, auf welchen dieser Rodrigo natürlich eifersüchtig ist.

Othello's Fähnrich Jago hegt einen heimlichen Groll gegen seinen Herrn wegen einer Zurücksetzung im Dienst ihm widerfahren, zugleicherzeit beneidet er den Lieutenant Michael Cassio, den er im Gespräch mit Rodrigo als einen schlechten Soldaten und Weiberhelden abschildert. Beachten wir dass diese Mittheilung über Cassio von einem andern erzählt wird. Rodrigo fängt nun auf Jago's Antrieb an in der Nacht Strassenscandal zu machen vor dem Hause Brabantio's. Brabantio erwacht und zeigt sich am Fenster, und vernimmt da von Rodrigo und auch von Jago, der sich aber in die Dunkelheit zurückzieht um nicht erkannt zu werden, dass seine Tochter in dieser Nacht mit dem Mohren aus seinem Hause entflohen ist. Anfangs zweifelnd erkannt der alte Senator bei näherer Untersuchung die Wahrheit der Thatsache. Brabantio's Charakter offenbart sich dabei als der eines unvernünftigen und abergläubischen Greises, da er als die einzig mögliche Erklärung für das Missbetragen seiner Tochter ein Behexen mit Zaubermitteln gelten lassen will. — Negativ. — Scene 2. Im Gespräch zwischen Othello und Jago zeigt sich die Verstellungskunst des Letztern, da er vor den Ohren seines Herrn in die leidenschaftlichsten Betheurungen seine Partei ergreift gegenüber Brabantio, während er Diesen nebst Rodrigo so eben gegen seinen Herrn aufgehetzt hat. Es wird uns erzählt aus dem Munde der bezüglichen Person selbst, Othello, dass er von königlicher Abkunft sei und nur aus Liebe zu Desdemona seine ihm theure Freiheit

hingegeben habe. Cassio tritt hinzu und bringt Othello den Befehl über sofort vor den Senat zu erscheinen da Kriegsgerüchte im Umlauf sind. Im Begriff dahin zu gehen, wird er von Brabantio aufgehalten, der mit einer Truppe bewaffneter Diener erscheint um Othello abzufassen. Othello verweigert sich Brabantio's Aufforderung sich zu ergeben Gehorch zu leisten weil der Senat ihn entboten. Brabantio entschliesst sich ihm dahin zu folgen um da seine Sache vorzubringen. In seinen Worten wird uns Desdemona's Charakter als eines sanften, etwas scheuen Mädchens kund. [Erzählung.] — Theils Negativ theils Positiv. — Scene 3. Im Rathsaal des venetianischen Senats. Zuerst vernehmen wir etwas Genaueres über den bevorstehenden Krieg mit den Türken. Man verkehrt im Ungewissen ob die Türkische Flotte Rhodus oder Cyprus angreifen werde, bis endlich die letztgenannte Insel sich als das Ziel der Kriegsoperation herausstellt. Dann treten Brabantio, Othello, Jago, Rodrigo und Gefolge auf. So bald der Doge Othello ansichtig wird, giebt er ihm den Auftrag unverzüglich nach Cyprus aufzubrechen. Da tritt aber Brabantio dazwischen und bringt seine Klage vor. Othello muss sich rechtfertigen und in erster Reihe hat er sich von der schweren Anklage der auf Desdemona angewandten Behexung zu saubern. Er hält seine bekannte poesiereiche Vertheidigungsrede, in welcher er die Geschichte seiner Liebe erzählt. Desdemona hat sich in ihn verliebt weil er ein erfahrungsreicher, thatkräftiger Mann ist und sehr viel Trübsal und Bedrängniss in seiner Jugend durchzumachen gehabt hat. Jetzt tritt sie selbst auf und bestätigt seine Worte vollends; ernsthafte Neigung, keine jugendliche Verliebtheit hat sie zu diesem Schritt geführt, sie hat sehr wohl gesehen dass Othello kein schöner Mann ist, aber *I saw Othello's visage in his mind.* Brabantio sieht sich genöthigt seine Zustimmung zu der Heirath zu geben, will aber von seiner ungehorsamen Tochter nichts mehr wissen. Die heikle Sache ist aber ins Reine gekommen. Jetzt droht eine andere Gewitterwolke, der Krieg. Othello muss noch in derselben Nacht sich nach Cyprus einschiffen und Desdemona wird, ihren eigenen Bitten gemäss, ihn begleiten. Möge diese grausame Unterbrechung seines Liebesglückes Othello schwer ankommen, er verräth es mit keinem Worte. Im Gegentheil, die Pflicht geht ihm über alles. Man bereitet sich zur Abreise. Brabantio verabschiedet sich von seiner Tochter auf unschöne und schmähliche Art, indem er Othello Misstrauen in Betreff der Treue Desdemona's einzuflössen versucht. Othello schüttelt aber diese Anwandlung der herannahenden Eifersucht leicht von sich ab. Diese Scene und der Akt schliessen mit einem Gespräch zwischen Jago und Rodrigo wie beim Anfang, in welchem Jago seinen Genossen der sich ertrinken will weil er Desdemona für immer sich entrissen sieht, überredet keine dummen Streiche zu machen, Geld in den Beutel zu stecken und nach Cyprus mitzugehen, denn mit der ganzen Liebschaft von Othello und Desdemona habe es nicht viel auf sich. Desdemona wird bald die seinige werden, wenn er nur zusetzt. Und Rodrigo entschliesst sich dazu. Jago eröffnet

uns zum Schluss in einem Monologe seine geheimsten Gedanken. Er hasst Othello auch darum, weil er ihn in Verdacht hält seine Frau Emilia verführt zu haben. Er sucht nach einem Racheplan, Cassio muss dabei helfen, denn von diesem galanten Offizier lässt sich leicht behaupten dass er mit Desdemona zu zutraulich sei, Othello ist dazu etwas leichtgläubig und hat Jago sein Vertrauen geschenkt, was sich während der letzten Scene dem aufmerksamen Zuhörer leicht bemerklich macht, da Othello den Jago zu Rathe zieht, seine Frau Emilia als Gesellschafterin bei Desdemona zulässt und Jago in vielem gewähren lässt auf seine ehrliche und praktische Natur vertrauend. Es dürfte also Jago unter Umständen nicht schwer fallen Othello zu betrügen. In dieser letzten Scene wechseln Positiv und Negativ öfters ab, der anfängliche negative Strom wird durch Othello's Rede von einem positiven zurückgedrängt, bis am Schluss in Rodrigo's und Jago's Unterredung das Negative wieder aufsteigt. So schliesst mit dem ersten Akt die Exposition.

Fassen wir nun das Dargelegte zusammen, so leuchtet uns ein dass alle diese Begebnisse uns wie verkörpert in der Gestalt der Personen, welche durch ihre fördernde oder hemmende Wirksamkeit das Drama zur äussern Erscheinung bringen müssen, entgegentreten. Wir haben die Scenen zur Verdeutlichung mit Positiv und Negativ gekennzeichnet. Der Leser wird unter diesen beiden Namen leicht die Kräfte zurückfinden welche in menschlicher Gestalt hier einander gegenüber stehen, wie die lichten und bösen Geister die sich zu einem erschütternden Kampf anschicken von welchem das Loos des Helden abhängig ist. Das Verhältniss dieser beiden Kräfte zu einander wechselt ab, wer für einen Augenblick die Überhand gewinnt unterliegt wieder bald nachher, und oft sind die beiden wie zwei Ringer verschlungen welche sich anstrengen einander zu Boden zu werfen. Im weitern Verlauf des Dramas entsteht daraus eine rythmische Bewegung, welche in Aktion rastlos heranstürmt bis sie einen Höhenpunkt erreicht und von dort durch eine sich erhebende Reaktion wieder zurückgetrieben wird, und diese dauert bis zum Schluss fort. Wie in jeder Bewegung in der Natur ruft die Aktion die Reaktion unvermeidlich hervor, ein Rythmus ist immer dabei gegenwärtig.

Nur ist in der Tragödie das Eigenthümliche, dass die Bewegungen, weil sie in Menschen verkörpert sind, viel ungleichartiger und complicirter sind als die mechanische Bewegung; daher denn der Rythmus in keinen zwei Momenten der gleiche ist, nicht dem ge-

wöhnlichen, ruhigen Wellenschlag vergleichbar, sondern dem eines vom Orkan gepeitschten Meeres, wo die Wellen sich das eine Mal bis zu den Wolken aufthürmen, um sofort darauf peillose Schlünde zu eröffnen. Wir überlassen es dem Leser diesen Rythmus der Leidenschaft im Othello weiter zu verfolgen, wodurch der Genuss der Tragödie bedeutend erhöht wird. Inmitten dieser lebensvollen Exposition werden doch noch immer einige wenigen Thatsachen erzählt, wie wir gesehen haben. Es sind: die Mittheilung über Cassio's Charakter aus dem Munde Jago's; dasselbe in Betreff der Desdemona aus dem Munde ihres Vaters; die Liebesgeschichte Othello's welche aber durch seinen Vortrag fast dramatische Gestaltung bekommt; endlich was Jago uns über seinen Herrn mittheilt, über die Zurücksetzung und den Verdacht wegen Emilia und dass Othello nicht der Leichtgläubigkeit frei ist und auf ihn ein unbegrenztes Vertrauen gestellt.

Diese Thatsachen gehören nun theils zur Vorgeschichte des Dramas und fallen also ausser dem Rahmen, theils beziehen sie sich auf Cassio, Desdemona und Othello's Charaktere, die sich uns noch offenbaren müssen. Es ist eine Gewohnheit Shakespeare's, nicht bloss im Othello, uns gewisse Hauptzüge aus dem Charakter einer Person durch eine andere, die ihn seit lange kennt und also beobachtet hat, mittheilen zu lassen. Er schickt so zu sagen Jemand als Boten voraus um uns auf den Charakter seines Helden zu präpariren, und wir finden diese vorgefasste Meinung im Verlauf der Handlung durch sein Betragen oft — nicht immer — bestätigt. Weiter schliessen wir aus diesem Beispiele von Othello dass der Unterschied zwischen einer Exposition von Shakespeare und der eines neuern Dramatisten auch darin liegt, dass Shakespeare seinen Anfangspunkt viel weiter in die Vergangenheit zurückschiebt als ein moderner Dramatiker sich getrauen würde. Heutzutage fallen wir, sobald der Vorhang aufgeht, beinahe unmittelbar in die Verwickelung oder den bevorstehenden Kampf — falls es einen solchen giebt — hinein, und auf den Dichter lastet die schwierige Aufgabe uns das Expositions-Material deutlich und übersichtlich vor den Geist zu führen, und was wohl das allerschwierigste bei der Sache ist, auf eine unterhaltende und ungezwungene Manier ohne offenbar dazu erschaffene Nebenfiguren, welche

mit dem übrigen Inhalt des Dramas nichts zu thun haben. Die meisten modernen Dramen werden von Scenen eröffnet, die nichts weniger als unterhaltend sind oder die uns einige Räthsel aufgeben, welche sich uns erst später, im dritten Akt ungefähr, aufklären.

Der Exposition des Othello schliessen sich an die in Hamlet, Julius Caesar, Romeo und Julia, sie sind kaum weniger vortrefflich. Dabei ist zu bemerken dass beim Othello die Thatsachen des Ien Aktes — man hat sie sogar als ein Drama für sich betrachtet als in der Zeit auf einander folgend zu denken sind, während im Hamlet und Julius Caesar die Expositions-Scenen des Ien Aktes von der Phantasie zusammengefasst, beinahe als gleichzeitig zu denken sind. Die Expositionen in Macbeth und Lear stehen den genannten, nach unsrem Befinden, sehr nach. In der Tragödie Macbeth hat Shakespeare augenscheinlich mehr den pathologischen Process in der Seele Macbeth's vor Augen gehabt, nebst der Einwirkung übernatürlicher Mächte und dem moralischen Einfluss der Lady, als die historische Grundlage die Macbeth's ehrgeizigen Plänen zum Unterbau dienen muss. Die Stellung des Königs Duncan und seiner Söhne, der politische Zustand des Reichs, der Aufstand Macdonwalds und des Thanen von Cawdor und die Bedeutung dieser Rebellion für die Zukunft Schottlands, diese wichtigen Motive sind vom Dichter sehr unklar gezeichnet, wenig deutlich hervorgehoben. [1])

Von der Exposition im Lear gilt ungefähr das umgekehrte. Sind uns hier die politischen Verhältnisse deutlich genug, so ist das psychologische Motiv für Lears Handlungsweise, die Vertheilung seines Reiches noch während seines Lebens und die Verstossung seiner jüngsten Tochter aus einem solchen unbedeutenden Anlass uns vollkommen unbegreiflich. Lear erscheint uns in dieser Scene — denn die ganze Exposition ist schon mit der ersten Scene fertig — wie ein schwachsinniger Greis, höchst ungeeignet um auf einem Throne zu sitzen, und seine That wie die reinste Kopflosigkeit. Wir

[1]) In der Chronik von Holinshed ist das keineswegs der Fall, da treten die politischen Ereignisse sehr deutlich ans Licht, aber Shakespeare hat dieses Material theils liegen lassen, theils in undeutlicher Form zusammengefasst. Niemand versteht warum Macbeth ohne Widerspruch den Thron ersteigt, während die Söhne Duncans doch lebten. Bei Holinshed wird das erklärt.

sind nahe daran die Achseln über ihn zu zucken, und erst später erwacht in uns das Interesse für seine Schicksale.

In Antonius und Cleopatra macht die Exposition einen bessern Eindruck, und wenn die historische Seite, welche in Hauptsache auf den zweiten Akt verschoben wird, von Anfang an etwas mehr ausgeprägt wäre, würde diese Exposition den Besten beizurechnen sein. In Coriolan ist sie deutlich aber durch die vielen Schlacht-Scenen für das moderne Gefühl zerstückelt und wenig geniessbar. Timon von Athen ist von allen den Tragödien das am schlechtesten componirte und die Exposition demgemäss, sie reicht bis in die Mitte der Tragödie und von dort an ist nur noch ein hastig ausgeführter und undeutlicher Schluss zu finden. Titus Andronicus ist ein Jugendstück, wo sich die ersten Anfänge der dramatischen Technik von Shakespeare zeigen. Man sehe hierüber den Anhang Marlowe und Shakespeare. In den Lustspielen, wo es nicht um einen lebenzerstörenden Kampf zu thun ist, ist folglich die Exposition auch einfacher und kürzer, sie hat keinen andern Zweck als den Knoten zu schnüren, die Reihe von Intriguen und Verwickelungen einzuleiten. In solchen Dramen wie Cymbeline und Wintermärchen, wo ein ernster Ton und höhere Lebensfragen sich vernehmen lassen, sieht sie auch mehr der tragischen Exposition ähnlich. In Shakespeare's historischen Stücken endlich ist die Exposition von der Geschichte abhängig, und das Aneinanderreihen der Ereignisse steht einem Dichter, der sich so treu wie Shakespeare an die Chroniken hält, nicht frei. Daher ein viel mehr epischer als dramatischer Anfang.

V.

Eine weitere Folge der Bühneneinrichtung ist dass jeder Theil der Handlung auf der Bühne sichtbar werden konnte. Die ganze Handlung war bühnenfähig, es brauchte nichts hinter die Coulissen gestellt zu werden. Und so ist denn auch die allgemeine Regel. Die Ausnahmen werden wir später kennen lernen.

Für die englischen Dramatiker war es der natürlichste Weg —

nicht wie heute in einer Handlung die Hauptglieder auszuwählen oder sich auf eine sehr einfach gegliederte Handlung zu beschränken und dann mit besonderer Rücksicht auf das Effectvolle diesen Stoff über einige Hauptscenen zu vertheilen, und die nothwendigen Verbindungen in den Gesprächsinhalt einzuflechten — sondern den ganzen Process Schritt vor Schritt ohne etwas zu übergehen vor den Augen sich abwickeln zu lassen. Das war der natürlichste Weg wie heute das Umgekehrte. Denn da kein Vorhang aufgezogen und niedergelassen wurde — ausgenommen auf der hintern kleinern Bühne — und es keinen Scenenwechsel gab, so mussten die Personen vor den Augen des Publikums auf- und abtreten und sich wie Schildwachen ablösen. Es reihte sich auf die Weise die eine Scene an die andere in einer langen ununterbrochenen Kette, und die Handlung zog sich von Scene zu Scene, von Akt zu Akt, über die Bühne hin, mit Benutzung der drei Räume nach Gutfinden des Dichters und der Regie. Das heisst m. a. W. es entstand von selbst eine Reihe von Scenen, deren Länge zu bestimmen dem Dichter überlassen war, und er richtete von selbst seine Wahl auf solche Stoffe, die reich an Handlungen waren, sie waren ihm die dankbarsten und geeignetsten. Es möge beiläufig bemerkt werden, dass die Einrichtung der Bühne wohl die Ursache gewesen sein mag, warum die klassische Schule, die Gorboducs auf dieser Bühne nicht reüssiren konnten, es war zu wenig Abwechslung dabei.

Auf unsrer Bühne wird durch das Niederlassen des Vorhangs die Handlung in wenige aber umfangreiche Bilder geschnitten, und in jedem Bilde herrscht die Gruppirung, der Stillstand vor, das Auftreten und Abgehen wird auf das nothwendige beschränkt. Daraus folgt eine andre Öconomie des Dramas als da wo ein immerwährendes Übergreifen der einen Scene in die andere die Regel darstellt. Die Dichter aus Elisabeth's Zeit hatten darauf Acht zu geben [und der Regisseur hatte das vorgeschriebene geschickt auszuführen] dass ihr Stück auf diesen drei neben einander liegenden Räumlichkeiten immer fortgespielt werden konnte, ohne Hemmung durch eine Scene für welche vielleicht kein geeigneter Platz mehr war; sie hatten die Stellung der drei Räumlichkeiten gegenüber einander und ihre Verbindung sich beim Schreiben immer genau vorzustellen un zu

überlegen wo sie ihre Personen hinstellen müssten, wie sie zusammenzubringen, wie sie getrennt zu halten, etc. Das waren für sie die wichtigen Fragen. Wir wissen von der damaligen Bühnentechnik nichts, und es muss unentschieden bleiben, ob der Gebrauch der drei Räumlichkeiten einer gewissen Regel unterworfen war oder nicht. In Shakespeare's Dramen eine solche Regel zurückfinden zu wollen, wäre schon eine sehr schwierige wenn überhaupt ausführbare Aufgabe, aber bei den andern Dramatikern darnach zu suchen ist vergebliche Mühe. Die Vorderbühne haben wir uns als die Hauptbühne zu denken, aber es liegt vor der Hand dass auch die hintere viel benutzt wurde. In welchen Fällen, ist mit keiner Bestimmtheit zu sagen. Will das Vorhandensein eines Vorhanges hier bedeuten dass die zweite Bühne nur für besondere Gelegenheiten erspart blieb? Einige Fälle wie die Theateraufführung im Hamlet, die Ermordung Desdemona's im Othello sind durch die Lage dazu angewiesen. Aber daraus lässt sich keine Regel bilden. [1]) Eine etwas deutlichere Bestimmung zeigt allenfalls noch der Balkon, der für Geisterscheinungen oder solche Vorkommnisse, wo zwischen den sprechenden Personen eine gewisse Entfernung gedacht werden musste, zweckmässig war.

Die grosse Zahl von Scenen in den Dramen Shakespeare's, die bei einer Aufführung in unsrer Zeit der Regie eine so schwere Last auf die Schultern legt und deren viele gestrichen werden, kann uns nach dem dargelegten nicht mehr Wunder nehmen. Und das Übel dass der Vorhang inmitten eines bedeutenden Abschnittes der Handlung fällt wo jede Unterbrechung uns peinlich ist, wie es jetzt bei dem raschesten Decorativ-Wechsel auf den grössten Bühnen doch unumgänglich bleibt, bestand damals nicht.

Nun sind die Scenen in einem Shakespear'schen Drama, wie jeder

---

[1]) Die Beispiele in der angeführten Stelle von Delius sind allerdings sehr glücklich gewählt, aber sie genügen nicht um daraus eine allgemeine Regel zu entnehmen. Um diese zu ermöglichen, sollten wir erstens die ganze Bühne mit allen ihren Räumlichkeiten, Zugängen, Verschliessungen etc. genau kennen — was nicht der Fall ist — zweitens die Öconomie aller oder der meisten Elisabeth'schen Dramen mit den Shakespear'schen vergleichen und dabei die Bühneneinrichtung fortwährend im Auge haben. Dies ist aber schon darum unmöglich weil die Scenen-Eintheilung vieler die alten Stücke im Texte sehr unsicher ist.

weiss, bei weitem nicht gleich weder an Umfang, noch an Bedeutung. Es ist möglich sie in Handlungs-, Situations- und Einschaltscenen einzutheilen. Von den letzten sprechen wir zuerst.

Es sind, wie der Name schon andeutet, solche welche den Zweck haben, Übergänge in der Handlung darzustellen, welche zum Zusammenhang unentbehrlich sind doch wo nicht verweilt wird, worauf kein Gewicht gelegt wird. Sie leisten im Shakespear'schen Drama denselben Dienst wie im menschlichen Körper die Sehnen, welche die Muskeln mit einander oder mit den Knochen verbinden. Bei einer Aufführung heutzutage werden sie gewöhnlich gestrichen, doch hüte man sich sehr umgekehrt zu schliessen, alles was die Regie streicht, sei eine Einschaltscene. Das ist nicht immer gleichbedeutend. In den englischen Historien und Römerdramen kommen die meisten vor. Als Beispiele in den Tragödien verweise ich auf folgende: Hamlet IV, 2; IV, 6. — Lear I, 3; II, 3; III, 1; III, 3; III, 5; IV, 3 u. 4; V, 2. — Othello II, 2; III, 1 u. 2; III, 4, der Anfang, Desdemona's Gespräch mit dem Clown. — Romeo und Julia II, 1; III, 4; IV, 4; V, 2. — Macbeth II, 2; III, 3; III, 5 u. 6; IV, 2, diese Scene wo die Frau und Kinder Macduff's ermordet werden ist entbehrlich, da der Vorfall nachher dem Macduff erzählt wird; V, 2 u. 6. Diese und mehrere in andern Dramen, vom Leser leicht herauszufinden, sind mit einigem Recht als Einschaltscenen zu betrachten. Die Grenzen sind nicht überall scharf zu ziehen und in manchem Fall dürfte es fraglich sein, welches Gewicht der Scene zugesprochen werden muss. Wir müssen hier nämlich nicht vergessen, dass die Eintheilung in Einschalt-, Handlungs- und Situationsscenen von unsrem modernen Standpunkte aus vorgenommen wird. Für Shakespeare's Zeitgenossen bestand sie nicht. Wenn wir bei einem Drama von Shakespeare immer an eine heutige Bühnenaufführung denken, und glauben das Bild welches wir da gesehen entspreche dem Stücke selbst wie es im Buche gedruckt vor uns liegt, so verkehren wir in einem grossen Irrthum. Wir lernen die Öconomie des Dramas, den innern Bau wie er wirklich beschaffen ist, auf unsren Bühnen gar nicht kennen, wir erhalten im Gegentheil ein sehr geändertes Bild durch die Abkürzungen und Streichungen, welche auf den meisten Theatern üblich sind. Shakespeare's Dramen werden immer, etwas mehr odor weniger

nach der Bühnenbearbeitung, zugestutzt und der Öconomie eines modernen Stückes angepasst. Sie so lassen wie sie sind und aufführen, kann man nur selten. Dieses Ändern der Öconomie nach den Ansprüchen unsrer Bühne will sagen, dass die sogen. Hauptmomente und Spielscenen hervorgehoben werden und darauf das volle Gewicht lasten muss, und das geschieht dadurch, dass man alles andere für nebensächlich erklärt und so viel wie möglich durch Abkürzungen, Zusammenstellungen, Verschiebung u. s. w. diesen Hauptmomenten unterordnet und somit ein Ganzes gewinnt, das sich auf unsrer Bühne leichter abspielen lässt. So handelnd bringt man die Scenen in einen falschen Gegensatz zu einander, man stellt die eine ins volle Licht hinein, die andere lässt man im Schatten. Dieses Verfahren nun, obgleich aus praktischen Gründen sehr verzeihlich, steht in völligem Widerspruch mit der Compositionsweise Shakespeare's. Shakespeare kennt keine Hauptmomente in diesem Sinne, d. h. vom Standpunkte der Bühnenfähigkeit aus gewählt. Jede Scene ist bei ihm bühnenfähig, und Hauptmomente sind höchstens solche, in denen die Handlung ihre Krisis erreicht oder die Katastrophe eintritt, und die Leidenschaft darin im stärkern Ton sich vernehmen lässt. Daneben aber sind viele Scenen, an denen wir jetzt in Eile vorbeigehen und die damals mit Sorgfalt behandelt wurden.

Auch unsre Schauspieler lenken durch ihr Spiel unsre Aufmerksamkeit von den Nebenscenen ab, denn da wo das Hauptmoment herannaht, nehmen sie sich so zu sagen zusammen und fängt die eigentliche Aktion erst an, und das übrige bekommen wir im Gesprächs- oder Deklamationston anzuhören. Shakespeare's Schauspieler hingegen haben gewiss weit weniger die Aktion ganz für die wichtigen Momente aufbewahren können, denn solche ausschliesslichen Spielscenen, welche die Regie oder Bühnenroutine hervorziehen kann, gab es in viel geringerm Grade als jetzt. Jene Schauspieler waren vielmehr gezwungen sich in der Aktion und dem Wahl des passenden Tons vom Inhalt jeder Scene lenken zu lassen. Man verstehe dies so, nicht dass alle Scenen gleich an Werth für den Schauspieler geschätzt wurden, denn das dieses nicht so wahr darüber belehrt uns sofort der Text, sondern dass es mehr Spielscenen gab wie heute und die Unterschiede im Ton etwas

mehr ausgeglichen wurden. Nicht solche schroffen Unterschiede zwischen bedeutungsvollen und weniger bedeutenden Partien des Dramas, wie die heutige Aufführung darbietet, konnte es damals geben. [1])

VI.

Die bedeutendsten Scenen für uns sind die Handlungs- und Situationsscenen. Das genaue Verhältniss zwischen beiden nachzuweisen dürfte etwas schwierig sein. Shakespeare besitzt den wohlverdienten Namen der grösste Dramatiker der Welt zu sein, hauptsächlich darum, weil bei ihm die Handlung immer im Gang ist, fortschreitet bis sie das Ziel erreicht hat und die Litteraturgeschichte hat ihm diese Tugend sehr hoch angerechnet, weil sie so selten ist und bei so vielen andern Dramatikern vermisst wird. So ist das Schlagwort entstanden, dass bei Shakespeare alles in Handlung sei. Hüten wir uns aber vor einer Täuschung oder einem Missverständnisse worin wir uns leicht verstricken könnten, wenn wir dieses Wort nicht näher bestimmen.

Kein Theaterstück weder von Shakespeare noch von einem andern Dichter ist einem Schnellzuge vergleichbar, der nur den Zweck kennt die Reisenden so rasch möglich ans Endziel zu führen und darum an Zwischenstationen nicht viel Zeit verlieren will. Vielmehr haben wir an den rüstigen Fusswanderer zu denken, der eine schöne Gegend im gleichmässigen Tempo durchmarschirt, jedoch zuweilen stillesteht um das schöne Bild der Landschaft zu geniessen, oder auch wohl einen kleinen Umweg nach einer Anhöhe nicht scheut, von wo er die herrlichen Gefilde und die blauen Berge in der Ferne noch einmal mit dem Auge umfassen kann, ehe er in den dunkeln Wald hineintritt. So ist es auch mit dem Drama.

Forschen wir genau dem Inhalt einer Scene nach, so werden wir nicht selten die Entdeckung machen, dass die Handlung stillesteht

[1]) Selbst wenn man annehmen will dass auch damals zum Behuf des Schauspielers gestrichen worden ist, so können doch die Auslassungen nicht viele gewesen sein, sonst wurde ja das Stück unverständlich. Ganze Scenen streichen, wie heute geschieht, war damals weder nöthig noch auch zulässig.

und dass nur dann und wann ein Stoss oder Ruck gegeben wird, wodurch sie wieder in Bewegung gesetzt und dann ziemlich rasch ein Stück Wegs zum Ziel hin zurücklegt. O. Ludwig bemerkt dann auch sehr richtig, dass Shakespeare's Stücke ihre Mannigfaltigkeit nicht dem Reichthume an eigentlicher Thathandlung sondern an ergreifenden Zuständen verdanken. Selbst von der Exposition, obschon in diesem Theil die Thathandlung vorwaltet, gilt diese Aussage. Die wunderbar schöne Scene im Othello, wo der Senat seine Sitzung abhält und Othello die lange Rede ausspricht, brauchte nicht diese Ausdehnung zu besitzen wenn es nur um die Thathandlung zu thun wäre.

Aber Shakespeare spielt mit uns, täuscht uns auf eine listige Art und macht uns was vor damit wir glauben es sei alles Handlung, Bewegung, Fluss, und im Grunde sind es breit angelegte und in einer reichen Farben-Scala ausgeführte Gemälde mit Vorder- und Hintergrund, perspektivisch-vortrefflich wo durch einen optischen Betrug das Nebeneinander in ein Aufeinanderfolgen umgewandelt wird. Der Dichter unterhält uns mit seinen geistvollen Dialogen und seinem unerschöpflichen Reichthum an Poesie, welchen er keinen Augenblick zu Stillstand kommen lässt, und so merken wir oft nicht dass wir auf demselben Fleck stehen geblieben. Es geht uns wie Jemand der in einen hell erleuchteten Ballsaal eintritt, und eine endlose Reihe von Kronleuchtern zu sehen glaubt, während es die Spiegel sind welche das Licht reflektiren, er merkt aber nicht im ersten Augenblick die Täuschung, weil sie sorgfältig mit Palmen und Blumengewächsen umrahmt worden. Ein Beispiel dieser Täuschung ist der IV^{te} Akt im Othello, wo viel mehr Stillstand als Handlung, das herrliche Gespräch zwischen Desdemona und Emilia trägt zu der Handlung nichts bei und wäre demnach überflüssig. Das Gleiche gilt von der Gastmahlscene im Macbeth, so wie die Hexenküchescene und die Nachtwandelscene; was sind es anders als breite Schilderungen von Zuständen worin ein klein weniges Handlung versteckt liegt. Wenig oder keine Handlung findet sich im V^{ten} Akt des Kaufmanns von Venedig, dieses üppige, mit tizianischem Kolorit gemalte Bild des Renaissancelebens; auch in dem exponirenden I^{en} Akt von Julius Caesar, welcher fast nur aus Zustandsbildern besteht in denen die dramatische

Stimmung, welche in diesem Stücke hervorragt, präparirt wird. Ja, wir gehen so weit und behaupten auf gutem Grunde dass ein Drama kaum noch aus etwas anderm als Zustandsbildern besteht. Das ist Hamlet. Dieses beliebteste aller Trauerspiele ist eigentlich eine Reihe von Lebenszuständen in denen der Hauptheld so zu sagen hin und herspaziert, und da er sich gern mit allerlei interessanten Sachen beschäftigt und ein vielseitiger Dilettant ist, so leitet er uns wie ein Führer in einer Gallerie von Bildern herum, die mit der eigentlichen Handlung des Stückes so gut wie gar nichts zu thun haben. Wir durchwandern eine Reihe von Zimmern und Kabinetten, wo die schönsten Gemälde die Wände schmücken und in der Mitte auf Tischen und Gestellen Porcellan, Majolika und feine Silberarbeiten aufgestellt sind, und die Zeit vergeht uns bei der Besichtigung so rasch, dass wir beim Verlassen gar nicht mehr daran denken dass unser Geleitsmann uns eigentlich versprochen uns den kürzesten Weg nach unsrer Wohnung zu zeigen. Die eigentliche Handlung im Hamlet besteht vom II Akte an in dem Versuche mit den Schauspielern sich Gewissheit über das Verbrechen zu verschaffen, in dem Morde des Polonius, der Reise nach England und dem Rückkehr der Laertes. Es sind nur Rücke, im übrigen steht das Bild still.

Es ist gewiss nicht ohne Interesse nachzuforschen, wie in handlungsreichen Dramen wie Coriolan und Antonius und Cleopatra fast in jeder Scene, mit Ausnahme der Gefechtscenen, ein kleines Stück Handlung in einer dicken Hülle von Situationsmalerei eingewickelt ist. Wir werden aber von solchen Detailuntersuchungen abstehen, da jeder Leser sie selbst halten kann, und wenden uns zu der Frage, wie wir denn dermassen getäuscht werden, dass wir für Handlung halten was dieses nur in sehr beschränktem Masse oder gar nicht ist? Einerseits ist der Kunstgriff den Shakespeare auf uns anwendet, sehr einfach. Wir sind unterhalten worden mit vielen lustigen und ernsten Sachen in buntester Abwechslung, wir sind unterdessen nicht zur Besinnung gekommen, und jetzt da die Zeit schnell vergangen und wir ans Ziel angelangt, das uns von Anfang an vorgeschwebt aber unterwegs manchmal aus den Gedanken gekommen weil wir anders beschäftigt waren, jetzt sagen wir, das Stuck sei reich an Handlung. Bei den französischen Stücken von Corneille, Racine oder bei den

deutschen Lesedramen klagen wir über Mangel an Handlung, weil die Mannigfaltigkeit der gebotenen Gegenstände uns da fehlt, und wir im Theater Abwechslung suchen und unterhalten wollen sein. Hören wir dann ein paar Stunden lang dasselbe oder was auf dasselbe hinausläuft in monotoner Wiederholung, so plagt uns bald die Langeweile und geben wir auf die Zeit Acht. Und dann läutet das Urtheil, es gebreche dem Stücke an Handlung. Und doch steht es unzweifelhaft fest, dass die Höflinge zu Ludwig's XIV Zeiten, wenn sie eine Tragödie von Corneille oder Racine aufführen sahen, von diesem Mangel an Handlung, der uns so auffällig erscheint, nichts gewusst haben. Und das rührt daher, dass die Verse von guten Schauspielern mit der vollendesten Declamirkunst — welche jetzt Niemand mehr besitzt — vorgetragen ihnen so gefielen, dass sie unterdessen gar nicht bemerkt, dass die Geschichte nicht vom Fleck kam. Dazu muss noch in Anschlag gebracht werden, dass die Gefühle und Gedanken in diesen Versen ausgesprochen denjenigen in ihrer eigenen Brust entsprachen und da Anklang fanden. Wir sehen hier wieder die Frage der Täuschung, welche von der Bühne herab so mächtig wirkt und wirken muss, soll das Stück gefallen, hervorblicken.

Es giebt aber bei Shakespeare noch einen andern Grund, warum wir immerfort eine Handlung zu erblicken meinen auch da wo sie nicht ist. In den Tragödien ist es das sich vor unsren Augen entfaltende Schicksal der Hauptperson, mit seinen vielen Hinauf's und Hinab's, Aktionen und Reaktionen von den zwei antagonistischen Kräften von denen früher gesprochen worden, hin und her geschleudert — welches uns beschäftigt hält, und unter allen Abweichungen und Zerstreuungen durch Witz immerwährend wieder auftaucht, und das erzeugt einen Zustand der Bewegung, der uns wie eine Handlung erscheint. Shakespeare liebt es die Leidenschaft im Menschen vor unsren Augen wachsen, reif werden und ihn ins Verderben hineinziehen zu lassen. Und die Leidenschaft kennt keine Ruhe.

Wir haben jetzt das Bestreben, jede Phase der Handlung dramatisch zu gestalten, als einen Grundsatz der Shakespear'schen Dramatik kennen gelernt. Diesen Grundsatz dürfen wir aber nicht für giltig annehmen ohne ihn gewissen Einschränkungen zu unterwerfen. Es finden sich bedeutende Momente vor, und gerade solche

welche zu der eigentlichen Handlung gehören, welche nicht auf die Bühne kommen. So z. B. im Hamlet die vorgehabte Reise nach England und ihre Vereitlung durch die Gefangenschaft bei den Seeräubern in deren Hände Hamlet geräth. Wir sehen nur den Antritt der Reise, wo Hamlet Fortinbras' Truppen auf seinem Wege begegnet und wir vernehmen über den Ablauf aus einem Briefe an Horatio. Ein ähnlicher Fall ist die Ermordung König Duncans welche hinter den Coulissen — um das moderne Wort hier zu benutzen — zu denken ist; auch der Tod der Lady. Im Coriolan wird im IVten und Vten Akt der ganze siegreiche Krieg der Volsker gegen Rom hinter die Coulissen gestellt und er reflektirt sich in der allgemeinen Bestürzung und Verzweiflung welche in der Stadt herrschen Im Lear ist es die Ermordung Cordelia's welche nicht auf der Bühne stattfindet. Und so giebt es mehrere solche Ereignisse von Wichtigkeit, die wir nicht erblicken und die gerade am allerersten der Handlung beizurechnen sind.

Es ist keineswegs eine müssige Frage, warum Shakespeare gerade diese wichtigen Momente der Handlung nicht auf die Bühne bringt. Die Frage ist dadurch gerechtfertigt, weil alle Vorgänger des Dichters, auch Marlowe nicht ausgeschlossen, in diesen Fällen ein von Shakespeare sehr verschiedenes Verfahren beobachtet hätten. Sie hätten ohne Zweifel solche bedeutungsvollen Handlungsdetails nicht aus dem Kreis des vorgeführten ausgeschieden, sondern sie so gut dem Publikum sichtbar vorgestellt als jeden andern Theil der Geschichte. Darüber kann kein Zweifel sein, wenn wir den Bau ihrer Dramen analysiren. Am deutlichsten lernen wir aber verstehen, wie die Vor-Shakespear'schen Dramatiker gern die Geschichte in ihrem Ganzen aufführten, wenn wir die Prototypen der sechs Shakespear'schen Dramen in Betrachtung nehmen, z. B. wenn wir Whetstone's Promos and Cassandra mit Maass für Maass vergleichen oder den alten König Johann mit Shakespeare's Historie. Die alterthümlichen Theaterstücke sind viel reicher an Handlungsdetails als die beiden Werke, welche Shakespeare darauf gebaut hat. Um diese Shakespear'sche Methode — denn gerade in dieser Auswahl der Handlungsdetails liegt ein Hauptunterschied zwischen der Technik unsres Dichters und der seiner Vorgänger — richtig zu würdigen wird das allerbeste sein

noch einen kurzen durchlaufenden Rückblick auf die Entstehungsgeschichte des englischen Dramas zu werfen. Das Geheimniss wird uns dann von selbst entblösst werden.

Wir brauchen gesagtes nicht zu wiederholen und verweisen, was die Thatsachen und Namen betrifft, nach dem vorigen Capitel. [1])

Hier haben wir nur mit gewissen Merkmalen in der Compositionsweise des mittelalterlichen Dramas bis auf Shakespeare zu thun, welche, damit des Dichters Verfahren uns gründlich einleuchte, hervorgehoben werden müssen.

VII.

Die Geschichte des Dramas lehrt uns, dass bei allen Völkern und zu allen Zeiten, wo die dramatische Kunst geblüht und in diesem Kunstzweig reichlich und von Vielen gearbeitet worden, immer bestimmte Gewohnheiten und Traditionen vorgewaltet haben, welche aus dem Kindesalter, den ersten Schritten dieser Kunst ihren Ursprung ableitend lange der reifern Entwicklung angemessen blieben und sich so von Geschlecht auf Geschlecht fortpflanzten, bis sie nach und nach verälterten und endlich wie ein Druck empfunden wurden der nur mit Mühe beiseite zu stellen war. Solche Traditionen wurzeln so fest im Geiste des Volkes, dass sie wie Gesetze zwingend wirken, und Keiner es wagt davon abzuweichen.

Auf dem Theater der Griechen — um ein bekanntes und einleuchtendes Beispiel zu nennen — gab es mancherlei solcher Traditionen, welche sich aus der Entstehung dieses Dramas aus einem religiös-nationalen Feste herleiten lassen. Wir erinnern nur an das Auftreten von nur drei Schauspielern, an das feststehende Kostüm wodurch der vorzustellende Charakter angedeutet wurde, an die Maske, an die vornehme Stelle welche der Chor einnimmt und an den dialektisch-scharfen Dialog, der immer an einen Gerichtsprocess und nie an ein Gespräch erinnert. Diese und andere waren die Traditionen des griechischen Dramas welche sich, wie es scheint, bis zu seinem Verfall aufrecht gehalten haben, auch da noch

[1]) Man vergleiche Cap. II, S. 118 f.

als viele dieser vielleicht schon Hindernisse in der Fortentwicklung waren. Die Chorsänge und der gut vorgetragene Dialog waren die Hauptsachen beim Theatergenuss der Griechen. Auf die kunstgerechte Deklamation wurden die äusserste Mühe und grosse Kosten verwendet. Der geringste Sprachschnitzer oder Mangel im Vortrag des schwierigen Metrums wurde wie ein grober Verstoss angesehen und von den Zuschauern scharf getadelt. Um eine solche Stufe der Vollkommenheit zu erreichen gab es denn auch nur ein Mittel, nämlich eine stehende Chortruppe zu bilden und diese in allen schwierigen Kunstverfeinerungen zu dressiren, und was den Dialog betrifft diesen nur wenigen ausgelesenen Schauspielern anzuvertrauen. Nicht die Zahl sondern die Qualität musste in Anschlag kommen. Zu schauen gab es weniger als zu hören. Die verfügbaren Maschinerien, Flug- nnd Schwebewerkzeuge, die Periakten und das Encyclema womit Ortsverwandlungen dargestellt wurden, die Maschinen worauf Götter am Schluss ihre Erscheinung machten, u a. kamen der Phantasie einigermassen zu Hülfe. Aber die Einscenirung war von der Convention bestimmt, was die Hinterwand und die Thüren bedeuteten, war von der Bühnetradition festgestellt und liess keine Ausnahme zu. So entdecken wir denn auch im griechischen Drama des AESCHYLUS, SOPHOKLES und EURIPIDES den Verhältnissen entsprechend eine grosse Monotonie in den Ortsbestimmungen und einen sehr sparsamen Gebrauch scenischer Darstellungsmittel. Der Handlungsinhalt wird abgekürzt und oft nur symbolisch angedeutet. Nur ARISTOPHANES scheint in seiner phantastischen Komödie der Bühne etwas höhere Anforderungen gestellt zu haben. Im allgemeinen aber darf beim griechischen Theater als Grundsatz angenommen werden dass die Deklamation, der geistige Inhalt für alles, die scenische Ausstattung für wenig oder gar nichts galt.

Im Drama des Mittelalters — die Mysterie und die Moralität — sehen wir gerade das umgekehrte. War bei den Griechen das Vortragen schöner metrischer Verse unter abwechselnder Begleitung von Musikinstrumenten die Hauptsache, so bestand für das mittelalterliche Volksgefühl der Hauptreiz des theatralischen Vergnügens im Erblicken mit leiblichen Augen von Thatsachen und am liebsten von ergreifenden, etwas phantastisch gefärbten. Dieser Vorzug dem Thatsächlichen

und Schaubaren zuerkannt schreibt sich aus der stark empfindlichen, überreizten Phantasie des mittelalterlichen Menschen her. Eine unruhige Phantasie sucht immer Nahrung, und zwar kräftige und erregende, keine schale oder von einfachem Geschmack.

In dieser Hinsicht hat das einseitige Vorherrschen der Phantasie beim Menschen dieselbe üble Wirkung als ein zu reichlicher Genuss alcoholischer Getränke, der Stachel muss immer erneut werden, soll das Wohlbefinden anhalten, und gesunde Speise hat bald einen faden Geschmack. Das psychologische Faktum der überspannten Phantasie des mittelalterlichen Menschen in allen seinen Äusserungen zu verfolgen, darf uns in diesem Buche nicht beschäftigen. Aber unleugbar ist die Thatsache, dass das Denken damals im allgemeinen und zumeist noch in seinen Erzeugnissen als Poesie, Litteratur und Kunst von einem Hang zum Phantastischen und Bizarren durchdrungen war. Man denke nur an die Ritter-Litteratur, an die Volkssagen und die alt-germanischen Götterlehre und Mythengeschichte, an die Heiligen- und Maria-Legenden, an die alten Malereien mit ihrer Vorliebe für Darstellungen des Übersinnlichen. Der Geist schwebte in phantastischen Träumen und sah tausenderlei Gestalten oder vermeinte sie zu sehen, da seine überreizte Phantasie seinen eigenen Inhalt verkörperte und in die Wirklichkeit hineinbracht. Die tollste Phantastik trieb ihr Wesen in den Ritterromanen, Parcival und Lohengrin, Lancelot, Fergüt, Walewein und wie sie weiter heissen. Einige gesund gebliebenen Köpfe gab es zwar noch immer und aus ihren Werken lernen wir am besten verstehen, dass diese Ritterromanen-Lectüre in der mittelalterlichen Welt keine geringe Gefahr für den gesunden Menschenverstand darbot. Denn diese wenigen opponirten heftig gegen die Phantastik. Ihre Namen sind Gottfried von Strassburg in seinem Tristan und Isolde, der Dichter des Reineke Fuchs, in England Chaucer und in Italien Dante, m. a. W. die grössten Männer welche das Mittelalter hervorgebracht hat. [1])

[1]) Mit Ausnahme vom Reinartroman, der als schlagende Satire gegen die Ritterpoesie gerichtet war, tritt bei den Andern die Polemik nicht so deutlich ans Licht. Aber unverkennbare Züge des Tadels finden sich in mancher Erzählung Chaucer's, in der parodistischen Weise wie Gottfried von Strassburg

Die christliche Religiön mit ihren geheimnissvollen Feierlichkeiten und den Kunstmitteln, welche der Klerus anwandte um den Glauben so tief wie möglich in das Volksherz einzugraben und sich des Gehorsams an die Kirche zu versichern, war ganz dazu angethan diesem phantastischen Krankenstoff noch mehr Nahrung zu verschaffen. Die imponirenden Kirchenfeiern und Hochmessen, die Schaustellungen mit Weinachten und Ostern gebräuchlich, die naturalistischen Nachahmungen des Kreuzigens und der Grablegung in Holzbildern, wie man sie noch oft genug in Kirchen oder am Wege sieht, die Christusbilder mit blutgefärbten Wundmalen, die Reliquien und Heiligenbilder, kurz die Ausschmückung mit religiösen Gegenständen in Kirchen, Kapellen oder auf dem freien Felde, mit oder ohne Beihülfe der Kunst betrieben, erfüllte den Kopf mit färbigen, phantastischen Bildern über das Leiden und den Tod Christi, die Auferstehung, den Himmel, das Ewige Verdammniss, Höllenfeuer u. s. w. So entstand die religiöse Phantastik. Und da der Katholicismus im Mittelalter die erste, allumfassendste Macht war, welche bis in die geheimsten Steckwinkel des Familienlebens hineindrang, von welcher alles Weh und Wohl abhängig war, so ist es gewiss nicht zu viel gesagt, dass der religiöse Theil der Phantastik für den Haupttheil zu erachten sei, und dass der Katholicismus zu der Überschwenglichkeit des Denkens wohl das meiste beigetragen habe. Wir können uns jetzt gar nicht mehr vorstellen, welch ein Chaos von wüster Übertreibung und Verunstaltung der handgreiflichsten Wahrheit damals in den Köpfen herumspukte. Wir schaudern wenn wir lesen über den Hexenglauben und den Teufelsbund, über die Verfolgungen der Waldensen und Katharer, von den Processen gegen die Tempelritter und von den haarsträubenden Verbrechen welche diesen meistens unschuldigen Leuten aufgebürdet wurden und woran jedenfalls kein wahres Wort war. Wir erstaunen darüber dass ein solcher monstruoser Unsinn in den Kopf eines

---

die Rittersitten, die Liebesverhältnisse besonders schildert und bei Dante in der berühmten Episode von Francesca di Rimini, welche das Opfer ihres Romanlesens wurde. Die Ritterromane haben in der Zeit des Mittelalters ohne Zweifel Schuld daran gehabt dass mancher gesunde Sinn verdreht wurde und das Sittlichkeitsgefühl verdorben, auf dieselbe Weise wie die Leihbibliothekromane solches in unsrer Zeit verursacht haben und wohl noch thun.

gesunden Menschen Eingang finden konnte, es scheint uns eher eine teuflische Böswilligkeit gewesen zu sein welche diese Verbrechen erdichtete, weil sie bei dem Untergang dieser Unglücklichen ihren Vortheil hatte. Ohne Zweifel wurden in vielen Fällen diese Anklagen mit Hinterlist getrieben und spielte der materielle Vortheil, wie bei dem Processe der Tempelritter, eine grosse Rolle, aber was die Schurkerei schlau zu erfinden wusste hätte wenig genützt, wenn die Menge nicht ihren Glauben dazugebracht hätte, und somit die Opfer schon vorher in der öffentlichen Meinung verdammte. Es war nun einmal das Ungereimste glaubwürdig, das Vernunftwidrige vernünftig, und wenn die Kirche ihre Macht ins Gewicht legte, wurde es Pflicht daran zu glauben. Der Katholicismus hat alles gethan um diese Neigung zum Aberglauben aufrecht zu halten, er liess es auch nicht an guten Anlässen fehlen um die furchterweckenden Bilder von Teufel, Höllenfeuer und ähnlichem wieder aufzufrischen. Solch ein Anlass war die Mysterie. Der Klerus hat ursprünglich diesen religiösen Akt, der sich aus der Kirchenfeier mit Weinachten und Ostern entwickelt hatte, angewandt um die Phantasie des Laien für die Legenden des christlichen Glaubens zu begeistern, indem er diese dem Volksgemüthe auf die lebhafteste Weise einprägte. Nachher haben die Laien selbst das Spiel in die Hände bekommen und es als ihr Besitzthum aus der Kirche nach dem Platz da vorn hinübergebracht. Demzufolge zog sich nun der Klerus zurück und überliess die Mysterie weiter dem Volke. Und das Volk brachte allmählich seinen eigenen Geist hinein, machte das geistliche Spiel von den Zwecken der Kirche los und erhob es zu einem Volksspiel — wenigstens in England — das in seinem Inhalt die religiösen und alltäglichen Interessen des Volkes aufnehmen und bildlich darstellen konnte. Wir können uns jetzt gar nicht mehr vorstellen von welcher ergreifenden Wirkung und den Sinnen zusprechenden Anschaulichkeit diese Mysterien gewesen sind. Wenn wir sie lesen, so lernen wir nur die Hälfte des Ganzen kennen, die andre entgeht uns ganz und gar, sie besteht im scenischen Apparat. Bei diesem armuthigen Knittelverston denken wir uns jetzt nicht viel und unsre Phantasie schläft dabei. Aber im Mittelalter machten diese Verse nicht den einfältigen Eindruck wie jetzt und waren zudem nur der zum Ganzen passende geistige

Inhalt, so viel wie das Textbuch für die Oper bedeutet. Die Hauptsache war und blieb immer die Darstellung auf dem Gerüste mit seinen Stockwerken, Himmel und Hölle vorstellend, in einer für die naive, leicht erregte Phantasie der Zeit geschickten Nachahmung; man erblickte den Höllenschlund mit seinem speienden Feuer, die hin und her springenden bemalten Teufel in abschreckender Gestalt, kurz die ganze Mise-en-scène wozu manchmal eine grosse Zahl von Mitwirkenden in schönen Costümen — wozu die reichen Zünfte beigesteuert haben — benöthigt war nebst vielen erfindungsreichen Apparaten und Maschinerien, wie Flugmaschinen und schwebende Engel u. s. w., und das alles geschah in der freien Luft, auf dem Marktplatz gewöhnlich, unter Zulauf von tausenden und tausenden Zuschauern. Wir können an den Pageants der Renaissance einigermassen abmessen über welche Darstellungsmittel man wenigstens in den spätern Zeiten bei der Aufführung einer Mysterie verfügen konnte.

Es kam auf diese Weise dazu dass sich eine theatralische Tradition bildete, welche dem sachlichen Inhalt, dem Sichtbaren einen gleichen oder gar höheren Werth zuerkannte als dem geistigen Inhalt. Mit der Moralität kam darin keine wesentliche Änderung. Zwar, die Moralitäten sind complicirter als die Mysterien, aber die Intrigue darin oder was man so nennen könnte, tritt doch wieder in Äusserlichkeiten hervor, und das Schaugerüst mit seinem Zubehör wurde doch gewiss in Hauptsache bei der Moralität so gut gebraucht wie bei der Mysterie. Das englische Volk erhielt auf die Weise zwei oder drei Jahrhunderte lang seine geistige Nahrung aus Mysterien und Moralitäten, welche durch sichtbare imponirende Handlung auf die Phantasie wirkten. Es erwartete also von jeder Neuerung im Schauspiel, von jeder Abweichung von dem bekannten Inhalt der Mysterie und Moralität dass doch immer dieses Princip der Sichtbarkeit festgehalten wurde. Wer davon in starkem Maasse hätte abweichen wollen, hätte wenig Glück beim Volke gehabt mit seiner Geistesproduction. Nun wissen wir dass das romantische Drama aus den geistlichen Spielen sich allmählich entwickelt hat und wir haben die Wege welche es dabei genommen im vorigen Capitel so weit sie sichtbar sind nachgewiesen. Bei seiner Entkeimung — nehmen wir dafür PRESTON's Cambyses um die

Mitte des XVI Jahrhunderts — fand es diese Tradition des Sichtbaren vor und konnte nicht daran denken mit dieser sofort in Widerspruch zu handeln. Auch ist man wohl nicht auf diesen Gedanken verfallen. Der natürliche Weg für die Erschaffer eines neuen Dramas war demnach zu solchen Stoffen zu greifen welche reich an äusserlicher Handlung waren. Dazu eigneten sich nun die romantischen Stoffe in den Romanen und Novellen aus dem Süden vorzüglich, die Dichter hatten nur ihren Inhalt auf die Bühne zu bringen und die Schaulust war gewiss befriedigt. Gerade die vielen Rohthaten und Rachepläne welche darin vorkommen, die Familienmorde und Giftmischungen, diese blutigen nervenerschütternden Scenen, welche in der italienischen Welt dieser Novellen üblich genug waren, gerade das war das Erwünschte. Es folgt nun hieraus von selbst dass eine ganz epische Bearbeitung des gegeben Stoffes vorläufig die einzig mögliche war. Es konnte nicht anders sein. Man hatte doch von eigentlichen Seelenvorgängen, von Leidenschaft und Kämpfen in der innern Brust kaum noch einige Ahnung. Wie wir schon früher erörtert, ist die Kenntniss des Menschen und der Motive welche seine Handlungen abhängig machen, erst von der Renaissance eröffnet worden. Die Italiener sind die ersten gewesen welche anfingen sich selbst und andere Menschen zu beobachten. Pabst Pius II, Benvenuto Cellini, Cardanus und Luigi Cornaro waren die ersten, welche Denkschriften über ihr eigenes Leben verfassten, nur die Biographien von berühmten Männern bestanden bereits früher, denn Boccaccio schrieb schon über dieses Thema. Im Norden kam man erst viel später zu solchen Studien und Beobachtungen des innern Menschen, nicht früher als der Individualitätssinn erwacht war und sich geltend machte. Die einfachsten Verkettungen zwischen Begierde, Wollen und Handeln im Menschen herauszufinden, was für die Tragödie unentbehrlich ist, dazu kam man nur nach und nach, mit zögernden Schritten. Vorläufig kannte man nur das Äusserliche, und so lange dieses allein gekannt wurde und die menschliche Seele mit dem auf der Bühne Dargestellten eigentlich noch wenig zu thun hatte, war auch der einfachste und kürzeste Weg dass der Verfasser eines Dramas die vorliegende Geschichte, welche als Inhalt dienen musste, nahm wie sie darlag und ganz nach der Zeitfolge der

Ereignisse so viel davon auf die Bühne brachte als er nur an einander reihen konnte. Die Fragen, wo soll der Anfang sein, wie soll sich weiter die Handlung entspinnen, wo ist der Höhepunkt der Geschichte, was liegt davor, was darnach u. s w. konnten gar nicht in Betracht kommen, und das Drama war in Übereinstimmung mit diesem Princip seiner Natur nach episch. Diesen epischen Charakter hat das Drama bis auf Shakespeare behalten. Keiner seiner Vorgänger hat es dahin gebracht, diese Natur zu ändern. Erst Shakespeare hat das vermocht und zu Stande gebracht. [1]) In Titus Andronicus entdecken wir die ersten Vorzeichen eines dramatischen Geistes. Shakespeare ist gegenüber der alten Tradition des Epischen reformatorisch aufgetreten. Seine Reform besteht aber nicht unmittelbar in der psychologischen Motivirung, denn davon ist im Anfang bei ihm noch sehr wenig die Rede. Sie offenbart sich vielmehr in einer andern Rangordnung der Scenen als die herkömmliche, nur vom Zeitverlauf der Geschichte abhängige, nämlich in einer Auswahl des Zusammengehörenden und einer Ausscheidung des Übrigen.

Shakespeare begnügt sich nicht mehr damit einfach alle Phasen der Geschichte nach einander abspielen zu lassen, so wie die englische Bühne das so bequem machte. Er stellt sich höhere Anforderungen. Er theilt die ganze Masse sofort in Gruppen von Begebenheiten, welche sich aus einander herausentwickeln, er zuerst führt die Exposition ein, d. h. sammelt alle jene Details, auf welche die Handlung sich stützen muss und bringt diese in geordneter Verbindung zu einander in einer oder in wenigen Eröffnungsscenen zusammen. Und im weitern Verlauf scheidet er alles Überflüssige aus, was nach seiner Meinung der Zuschauer nicht zu sehen braucht, was seine Phantasie ihm schon von selbst ausmalt, weil es vorher angekündigt worden, und er auf die Weise viel lebhafter empfindet, viel mehr in Spannung kommt als durch die blosse Aktion auf der Bühne. Shakespeare hat der Phantasie Lücken aufgelassen, welche sie gern ausfüllt da sie auch selbst thätig sein will, nicht immer faul dabei sein während das Auge nur schaut und bald von dem bunten Wechsel ermüdet wird.

---

[1]) Man vergleiche hiermit Anhang 1: Marlowe und Shakespeare.

Nicht unrichtig wäre diese Shakespear'sche Reform so zu bezeichnen, dass er das englische Schauspiel von einer ermüdenden Pantomime unter Begleitung der Diction erhoben hat zu einem wahren dramatischen Kunstwerke in welchem Aktion und Diction eins und unzertrennlich geworden, so dass die eine nicht über die andere hinausragt. Zu dieser Reform war auch nur Er befähigt, er war hier im vollsten Sinne des Wortes *the right man on the right place.* Keiner der Vorgänger hätte das zu Stande gebracht, weil sie die Dramatisirung einer Geschichte auf ganz andere Weise betrachteten wie er. Sie hatten nur die Einscenirung vor Augen. Shakespeare hingegen sah in einer dramatischen Geschichte einen Kampf, einen Antagonismus von Parteien und Charakteren, auch ehe er noch an die Bühnenbearbeitung denken musste, er fand in seinem Stoff sofort eine Mitte oder ein Grundthema und aus diesem leitete er alle Fäden der Handlung ab. Und auch zeigen sich schon bald bei ihm deutliche Kennzeichnen, dass er in jeder That eine Verbindung zwischen Wollen und Thun erblickte, dass ihm die That nicht etwas Willkürliches, sondern von Ursachen Bestimmtes war. Wir werden aber noch später Gelegenheit haben diese Shakespear'sche Reform genauer ins Auge zu fassen.

Es ist eine unentschiedene Frage ob Shakespeare den Pericles geschrieben habe? Möchte es der Fall sein und es sind viele Gründe dafür, so muss das Drama, wenigstens was die erste Hälfte betrifft, aus dieser Zeit datiren, noch vor Titus Andronicus, wo Shakespeare die ersten Schritte wagte sich vom epischen Schlendrian zu befreien. Er wählt einen sehr reichhaltigen Stoff, aber muss den Dumb-shows und den Zwischenreden des Dichters Gower einen Theil des all zu vielen Materials überlassen und behält sich das andere zur Darstellung vor. In den Historien Heinrich VI, König Johann, Richard III erscheint uns das Epische am längsten beibehalten; die Abwesenheit eines deutlichen Mittelpunktes und die Überladung mit Stoff sind noch sichtbar. Wir müssen aber um diese Historien richtig zu beurtheilen auch nicht vergessen dass darunter damals etwas anderes verstanden wurde als wir von einem historischen Drama erwarten, wie sie in unsrem Jahrhundert in Deutschland und Frankreich in grosser Zahl erschienen. Beim historischen Drama von heute dient die Geschichte dem Dichter

nur als der Stoff, welchen er frei bearbeitet. Shakespeare und seinen Zeitgenossen, welche Historien verfassten, war es darum zu thun die nationale Geschichte auf die Bühne zu bringen; der Inhalt der Chroniken war nicht bloss der willkommene Gegenstand eines Dramas wie die italienischen Novellen, sondern es war der Zweck selbst. Daher denn auch das gewissenhafte Festhalten an den historischen Details und in Folge dessen musste der epische Gang der Zeitereignisse den Bau des Dramas unbedingt beeinflussen. Die Vorliebe für die sichtbare Handlung, wie diese im Mittelalter das Drama ganz unter ihrem Einfluss hatte, stirbt nachher nicht auf einmal aus. Mann erkennt ihre Nachwirkungen noch lange an den Dumb-shows. Diese Pantomimen mit der Bestimmung des Erläuterns oder des Ergänzens desjenigen was als zwischen den Akten vorfallend dazu zu denken war, denn sie leisten nicht immer denselben Dienst, kommen im romantischen Drama noch vielfach vor. Bei Shakespeare ist der Anfang von Titus Andronicus als dumb-show zu betrachten, auch im Pericles erscheint einer. Später hat er sie hinwegfallen lassen, ausgenommen im Hamlet, wo dem Theaterstücke ein dumb-show vorangeht, und eine Erinnerung daran treffen wir vielleicht im Aufzuge der Könige in der Hexenküche-scene im Macbeth. Marlowe hat die dumb-shows ganz weggeworfen. Hingegen Kyd und später seine Nachfolger Marston und Webster sie noch hie und da anwenden. Sie scheinen sehr populär gewesen zu sein, denn nicht nur dass Shakespeare die Begeisterung für den dumb-show dem Parterre-besucher als Schimpf vorwirft, sondern auch die klassicirende Tragödie bediente sich dieses Mittels der Anschaulichkeit. In Gorboduc treffen wir sie vor jedem Akte. War es ein Zugeständniss dem Volksgeschmacke gebracht? Nicht unmöglich.

Ehe wir uns Shakespeare's Compositionsweise und Reformation der Bühne ganz zuwenden, haben wir noch ein Paar aus der Bühneneinrichtung hervorgehende Eigenheiten des englischen Theaters zu beobachten, welche theils mit dem epischen Charakter in direkter Verbindung stehen.

VIII.

Wie bereits gesagt mussten die Schauspieler vor den Augen des Publikums auf- und abtreten. Mit Ausnahme der Hinterbühne welche durch einen Vorhang verdeckt war, der also beim Gebrauch dieses Raums weggezogen und nachher wieder zugezogen werden konnte, blieb die Bühne im übrigen jedem Auge offengestellt, und kein Vorgang auf derselben konnte dem Blicke des Publikums entzogen werden. Was dort geschah, geschah vor Jedermanns Augen, und die Vorbereitung von überraschenden Bühnegruppirungen und Stellungen war eine Unmöglichkeit. In Folge dieses Zustandes war kein anderes Verfahren möglich als dass eine Scene anfing und zu Ende geführt wurde durch den Auftritt und Abgang der Personen welche vom Gang des Dramas motivirt werden mussten. Schon hieraus erfolgt dass es wenig auf den Umfang der Handlung und auf das geistige Verhältniss der Theile zu einander ankam, und bedeutend mehr auf den äusserlichen Verband, auf den geschickten Übergang der einen Scene in die andere. So war auch durch die Einrichtung der Bühne ein epischer Bau des Dramas vorbereitet. Diese Bühne verschaffte dem Dichter bedeutende Vortheile, er konnte in seiner Novellensammlung eine lange, interessante Geschichte auswählen, reich an Begebnissen und Abenteuern, er konnte seinen Helden durch die mannigfaltigsten und abwechslungsreichsten Schicksale hindurchführen, ihn, wenn es ihm gefiel, im Iten Akt als Kind oder jungen Mann vorführen um ihn in Vten Akt als Greis sterben zu lassen. Denn was hielt ihn zurück? Die Bühne legte ihm in solchen Sachen keine Einschränkung auf. Der Volksgeschmack noch weniger. Vermied er solche Unsinnigkeiten, so zog er seinen eigenen bessern Verstand der Urtheillosigkeit der Menge vor, er machte sich aus eigener Wahl seine Aufgabe schwieriger als die Umstände sie ihm auflegten Darin lag das Verdienst. Der Zwang der jedem dramatischen Schriftsteller oblag bestand bloss darin dass er sich in die Lage der Bühne zu fügen hatte, seine Scenen geschickt an einander knüpfen, die Übergänge flott und natürlich machen, sich aus allem Wirrwarr, in welchen er sich oft genug Kopf hinüber stürzte, gewandt ausretten und die Sache auf die befriedigendste

Weise zum Schluss führen musste. Und das war noch schwierig genug. Die Stücke der englischen Dramatiker machen zuweilen den Eindruck einer Strähne Bindfaden welche in einen Knoten gelaufen ist; diesen loszumachen dürfte nur einer mit übermenschlicher Geduld begabten Person gelingen. Es will uns dann wohl bedünken als habe der Verfasser selbst manchmal nicht gewusst wie er den Knoten lösen sollte, und daher kurzen Process gemacht, ein riesiges Schwert hervorgezogen und damit seine Puppen zusammengeschlagen, das heisst, es endet alles in Blut und Mord. Ohne Zweifel die zutreffendste Art das Spiel zu beenden. Der ungeheure Mangel an Zusammenhang und logischem Plan, die Willkür welche nur zu oft in diesen Dramen vorherrscht macht sie — ohne noch andrer Gründe zu gedenken — mit seltenen Ausnahmen einer Aufführung heutzutage vollkommen unfähig.

Das Publikum des XVI Jahrhunderts scheint dieses Übel wenig oder gar nicht empfunden zu haben. Seine Phantasie fand sich immer bereit das Seltsamste und Widerhaarigste zu verknüpfen und der Dichter konnte ihm nicht leicht zu viel zumuthen. Ja, wir glauben dass dieser Barockstyl des Dramas für eine Hauptschönheit gegolten habe, und wir glauben das auf guten Gründen, denn die englischen Schauspieler welche in Deutschland mit ihrem Repertorium, das grossentheils aus Blut- und Schauerdramen bestand [1]), herumzogen und bis in Süd-Deutschland durchgedrungen sind, erfreuten sich einer grossen Popularität. Die nachherigen Haupt- und Staatsaktionen, welche aus diesen Vorstellungen gewiss ihren Ursprung herleiten, sind wohl der Gipfelpunkt gewesen zu welchem dieser Barockstyl hinaufführen konnte; um den Hexenkessel des Unsinns mit allen zusammengehörenden Ingredienzen vollzustopfen wurde bekanntlich mit der hohlen Gespreiztheit noch der ungenirte Ton des Pickelhärings vermählt und endlich noch Arien und opernhafte Einlagen dazu genommen.

Zu Shakespeare's Zeit gab es schon unter den Gebildeten welche ungeneigt waren mit diesem bunten Styl einzustimmen, es erhob sich eine Opposition, jedoch eine schwache. WHETSTONE lässt sich

---

[1]) R. Genée, Geschichte der Shakespear'schen Dramen in Deutschland giebt darüber die zuverlässigsten Belege

in der Vorrede zu seinem Promus und Cassandra folgendermassen aus: „Die Italiener sind gegenwärtig in ihren Komödien so lasciv, dass ehrbare Hörer bei ihren Darstellungen Betrübniss empfinden; die Franzosen und Spanier folgen dem Humore der Italiener; die Deutschen sind allzu fromm, denn sie stellen auf jeder gewöhnlichen Bühne dar, was Prediger auf der Kanzel verkündigen sollten; die Engländer sind im Drama oberflächlich, einsichtslos und ohne Ordnung. Zuerst bauen sie ihr Werk auf Unmöglichkeiten auf; in drei Stunden rennen sie dann durch die Welt Sie lassen heirathen, Kinder erzeugen, Kinder zu Männern werden, Männer Königreiche erwerben, Ungeheuer töten und Götter vom Himmel bringen und Teufel aus der Hölle holen." Und der mehr erwähnte PHILIP SIDNEY schüttelt noch beissendern Spott auf das Drama aus: „Zwei junge Fürstenkinder verlieben sich. Nach vielen Hindernissen wird sie schwanger, bringt einen schönen Knaben zur Welt, der geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und ist daran, selber wieder ein Kind zu zeugen, und alles dies im Verlaufe zweier Stunden." Weiter macht derselbe Sidney noch einige sehr beachtenswerthe Bemerkungen: „Die Verfasser unsrer Stücke werden sagen, wie sollen wir denn eine Geschichte vorführen, die an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten spielt? Und wissen sie nicht, dass eine Tragödie an die Gesetze der Poesie und nicht an die der Geschichte gebunden ist? Nicht der Geschichte braucht sie zu folgen, sondern hat die Freiheit, entweder einen ganz neuen Stoff zu erfinden oder die Geschichte der tragischen Konvenienz nach bestem Ermessen anzupassen. Viele Dinge können erzählt werden, die sich nicht vorführen lassen, wenn man den Unterschied zwischen erzählender und darstellender Poesie kennt. So war es die Art der Alten, durch einen Boten Dinge berichten zu lassen, die in frühern Zeiten oder an andern Orten vor sich gegangen waren. Endlich dürfen sie nicht, wenn sie eine Geschichte darstellen, ab ovo beginnen, wie Horaz sagt, sondern sie müssen auf die Hauptsache der einen Handlung, die sie darstellen wollen, losgehen."

So sehen wir dass es eine kleine Gemeinde gab, welche diese buntscheckigen Sammelsurien höchst abgeschmackt fand. Viel ausgewirkt mit ihren Spott und Tadel haben Sidney und Whetstone

nicht. Sie gehörten zu der klassicirenden Richtung oder neigten zu ihren Tendenzen hinüber, und was kümmerte es das Volk ob die feinen Herren mit Universitätserziehung sich über sein Theatervergnügen die Nase rümpften. Es liess sich seinen Spass nicht verderben. Die Sache musste ihren Verlauf haben, und wenn unter den bessern Nachfolgern Shakespeare's weniger Ausschreitungen in dieser Hinsicht vorkommen, so war das den Beispielen von Shakespeare und Ben Jonson zu verdanken und nicht der oppositionellen Kritik. Was diese Zeitgenossen und Vorgänger Shakespeare's betrifft, so ist zu bemerken dass die Vorliebe für die Thathandlung, die Buntscheckigheit und die epische Länge sich am meisten bei den Nachfolgern von KYD geltend macht: MARSTON, WEBSTER, TOURNEUR, DECKER, CHAPMAN Am meisten hat BEN JONSON gegen dieses Übel gekämpft. Ihm, dem Vertreter des Klassicismus auf dem Volkstheater und Schöpfer eines dem Leben selbst abgelauschten Styls gebührt wenigstens das Verdienst dass er praktische, leicht nachzuahmende Beispiele in seinen eigenen Werken aufstellte, wie man ein Drama componiren und besonders eine Intrigue ausspinnen konnte, und statt der losen epischen Verbindung einen Mittelpunkt auffinden der das Ganze zusammenhielt. Jonson konnte in dieser Hinsicht noch eher der Pädagog des jüngeren Geschlechts sein als Shakespeare. Denn obgleich Shakespeare's Beispiele unendlich nachahmungswerther sind für die Composition als die von Jonson, welche uns jetzt höchst langweilig und nicht frei von Verworrenheit erscheinen, so war doch damals das Verhältniss gewiss anders bestellt. Das Äussere in der Handlung bei Shakespeare nachzuahmen war nicht schwierig, und das ist auch zur Genüge versucht worden, die KYD'sche Schule lehnt sich auch an Shakespeare an. Aber was wir jetzt unter der dramatischen Composition Shakespeare's verstehen, deren Mustergiltigkeit anerkannt worden, das ist ein Begriff unsres Jahrhunderts, von welchem damals wohl nur Wenige einige Ahnung hatten. In den Augen der Meisten stand Shakespeare der Kyd'schen Richtung näher als der Ben Jonson'schen. Praktische Modelle denen man sich zugesellen konnte waren nur die altherkömmliche epische Richtung, die im Verlauf der Zeit an Breitspurigkeit etwas abgenommen hatte, und die feststehende Norm welche Ben Jonson nach klassischen Mustern zum Behuf

des englischen Lustspiels zurechtgestutzt hatte. Jonson's Einfluss werden wir bei BEAUMONT und FLETCHER und bei MASSINGER deutlich gewahr. Ihre Compositionsweise ist im allgemeinen jener der Kyd'schen Schule überlegen, es ist mehr Ordnung und Plan in ihren Stücken zu entdecken. Andrerseits sind sie auch von Shakepeare beeinflusst, und nicht zu ihrem Besten, sie bringen der Göttin der capriciösen Laune manches Opfer.

Als eine dritte Richtung, welche den Ausschreitungen der epischen Schule ein wohlthuendes Gegengewicht hält, ist das *domestic Play* zu verzeichnen. Dieses Genre, in welchem die Handlung des Stückes sich immer um einen Familienvorfall bewegt, näherte sich von selbst mehr der Concentration und konnte die epischen Abwege leichter vermeiden. Allerdings ist das älteste Arden of Feversham noch wenig mehr als ein loses Aneinanderreihen von Scenen. Aber *the London Prodigal, the Yorkshire Tragedy, the merry Devil of Edmonton* weisen schon eine kunstvollere Öconomie auf. Das vortrefflichste *domestic play* hat wohl HEYWOOD geschrieben, *A Woman killed with Kindness.* Dieses gehört zu den seltenen Werken des Elisabeth'schen Theaters, die mit einigen Änderungen auch dem heutigen Theaterpublikum Genuss gewähren könnten. Das *domestic play* hat sich aber nicht so wie es im Anfang war ganz erhalten, es ist später mit romantischen Zuthaten versetzt worden, und diese Mischgattung trägt in den Sammlungen vielfach den Namen Tragi-Komödie. In diesem neuen Genre sind die Ingredienzen des bürgerlichen Lebens hinweggefallen ausgenommen in komischen Intermezzo's, hingegen behalten ist der ernsthaft-melodramatische Ton, welcher der *domestic Tragedy* in Unterscheidung des romantischen Dramas eigen war. Eine moralisirende Tendenz tritt in diesem Genre hervor. HEYWOOD, MIDDLETON und ROWLEY, die beiden letztgenannten gewöhnlich in Mitarbeiterschaft, haben dieses Genre fast ausschliesslich gepflegt [1]).

Wir müssen jetzt wieder zu Shakespeare zurückkehren. Wie verhält er sich nun dieser epischen Breitspurigkeit gegenüber? Ich

---

[1]) Bei der Abschätzung und Genrebestimmung dieser alt-englischen Dramen sind die Titel: *Comedy, Tragedy, Tragi-comedy* welche ihnen beigegeben, keine ganz untrüglichen Zeichen. Sie sind nicht immer ohne Willkür gewählt und geben über den Inhalt keine genaue Auskunft. Wenn man genau urtheilen will muss man jedes Stück kennen.

glaube dass nur ein ganz blinder Verehrer des grossen Genius, ein solcher der sich verweigern würde die Flecken in der Sonne anzuerkennen, die Behauptung aufstellen würde Shakespeare sei von diesem Übel ganz frei geblieben. Nicht nur in den Historien, wo er nicht frei war in der Composition, sondern auch in manchem andern Drama, vorgzugsweise in den Römertragödien, Antonius und Cleopatra, Coriolan sind die Spuren der epischen Abkunft nicht ganz ausgetilgt. Ein Stück das daran am meisten leidet und mit Stoff zu überladen ist, ist Cymbeline, die Composition ist da nicht frei von Zerfahrenheit. Ein dramatischer Dichter unsrer Zeit der in Shakespeare's Kunst eine unendliche Fülle von Belehrung für seine eigene Kunst sähe und sich ihn zum Muster wählen möchte, wie es noch immer geschieht, würde doch eine verhängnissvolle Thorheit begehen wenn er Shakespeare's Vorbild auch in der Überladung mit Stoff nachahmen möchte. Nur ein vollständiges Missverstehen des Wesens unsres Theaters und der Anforderungen unsrer Zeit könnte ihn dazu verleiten. Shakespeare selbst bedarf in dieser Hinsicht weder Entschuldigung noch Fürsprechung. Denn als Kind seiner Zeit war er dieser in gewissen Punkten unterworfen und dass er die schlechten Folgen dieses Übels sehr wohl empfand und sich angestrengt hat sie zu vermeiden, das zeigt der Entwicklungsgang seines Dramas jedem Einsichtigen zur Genüge. Das weitere hierüber müssen wir besparen bis wir die Handlung in seinem Drama besprechen.

IX.

Mit dem Wesen der Bühne hängt noch eine Eigenheit Shakespeare's, die wir bis jetzt unbesprochen gelassen, am engsten zusammen. Wir meinen die Volksscenen und überhaupt solche in denen das Zusammenspiel — d. h. überall wo die gewöhnliche kleinere Zahl der den Dialog führenden Personen überschritten wird — zum Vorschein kommt. Jedermann, der einmal einer Aufführung des Julius Caesar durch die Meinunger Truppe beigewohnt hat, wird sich des lebhaften, tiefen Eindrucks erinnern den

die packende Einscenirung der Volksscenen auf den Zuschauer erregt. Es drang sich ihm gewiss die Überzeugung auf dass diese schönste aller Staatstragödien in diesem Rahmen eingefasst erst zu ihrer wahren Bedeutung sich erhebt, nur so ganz verständlich wird. Und doch wusste die Shakespear'sche Bühne, wie wir gesehen, von all dem reichen Bühnenapparat, wodurch die Meininger die Scene zu einem grossartigen Bilde von überwältigender Kraft und malerischer Schönheit gestalten, absolut nichts. Eben so wenig konnte sie verfügen über hundert oder mehrere militärisch eingeübte Statisten um durch solch eine imponirende Menge das Volk vorzustellen. Aus Heinrich V wissen wir welch eine winzige Zahl bei solcher Gelegenheit die Bühne betrat; für uns würde dieser einzelne Umstand genügen um die ganze Tragödie sofort in ihre Parodie umzuw. ndeln. Die erfreuliche Überraschung nach aufgezogenem Vorhange die Gruppirungen der Spielenden und Statisten in glänzenden Costümen und passenden Stellungen auf einmal zu überblicken, blieb fort. Wenn also die Scene einige Wirkung haben sollte. so musste sie dieses Ziel auf dem gewöhnlichen Wege durch das Gehör erreichen Und dass sie nicht ohne Wirkung gewesen sind, müssen wir wohl annehmen, mag es uns auch nicht recht einleuchten wie. Shakespeare, der Theaterdirektor und Schauspieler, zeigt vom Anfang seiner Laufbahn an eine so innige Vertrautheit mit den Geheimnissen seiner Bühne, und ist offenbar so tief von der Wahrheit durchdrungen, dass seine Dramen bühnenfähig und wirkungsvoll sein mussten, wie er das in den mannigfaltigsten Punkten offen darlegt, dass es uns schwer ankommt zu glauben er habe Scenen aufgenommen, von denen er vorher wissen konnte, dass sie nicht recht bühnenfähig waren. Eben so wenig darf es als ein unvermeidlicher Umstand betrachtet werden dass diese Volksscenen, die Herbeiführung von Statisten als Gefolge eines Fürsten, Bürger, Handwerker, Soldaten u. s. w. so oft in seinen Dramen vorkommen Hätte er hier wirklich einen Übelstand empfunden, wie man nach den Worten aus Heinrich V leicht glauben möchte, und wäre ihm die Lächerlichkeit solcher Scenen ein Ärgerniss gewesen, so wäre es ihm doch wohl nicht schwer gefallen sie zu vermeiden durch eine Änderung in der Öconomie des Dramas oder wenn nöthig durch die Wahl andrer

Stoffe. Aber nicht nur vermeidet er solche Scenen nicht, sondern er sucht sie geflissentlich auf und man wird bei der Lectüre gewahr, wie ihre Wirkung berechnet sei, wie es gerade auf solche Scenen ankommt zum Verständniss des Ganzen. Die plausibelste Lösung dieser heiklen Frage muss darin gesucht werden dass Shakespeare mit seinen Schauspielern und auch wohl seinen Statisten die Phantasie des Zuschauers vollständig gefangen nahm durch die einzigen schauspielerischen Mittel von Stimme, Ton, Geberde, Aktion u. s. w. Fassen wir die Sache so auf, so kann es auch nicht mehr zweifelhaft sein dass in diesem Punkte wie in manchem andern die Dreitheilung seiner Bühne seine Zwecke nur fördern konnte. Was besonders die Statisten betrifft, nichts verhindert uns daran zu glauben, er habe diese so gut abzurichten verstanden dass dadurch das Übel der geringen Zahl — denn der Mangel eines decorativen Bildes wurde nicht empfunden — verborgen blieb; und wir werden jetzt sehen dass er sie besser in Gruppen aufstellen konnte als auf vielen heutigen Theatern möglich ist Auf unsrer Bühne bleibt die Stellenbestimmung, die gegenseitige Rangirung der verschiedenen Parteien gegenüber einander, welche Spiel und Gegenspiel vorstellen, eine schwierig zu lösende Aufgabe. Denken wir nur, um ein erläuterndes Beispiel anzuführen, an die Theaterscene in Hamlet, wo einerseits der König und Gefolge, andrerseits Hamlet, Ophelia, Horatio etc., drittens die fictive Bühne drei von einander getrennte Stellungen einnehmen müssen. Nur mit Ausnahme der grössten Bühnen ersten Ranges, wo eine vortreffliche Regie und alle Ansprüche befriedigende Mise-en-scène vorwaltet, bleibt diese Scene eine missliche Sache. Und solcher schwierigen Aufgaben legt Shakespeare der heutigen Regie mehrere auf Und wie geht es erst auf den kleinern Bühnen, wie stossen und dringen sich da die Leute im beschränkten Raum, wie läppisch und abgeschmackt nimmt es sich nicht manchmal aus, wie sehr gegen die Wahrheit verstossend!

Da war der Theaterdirektor und Dichter Shakespeare mit seinen drei Bühnen doch freier, hatte er grössern Spielraum für die stürmenden Leidenschaften, für den heissen Kampf im Spiel und Gegenspiel, den er vermöge seiner grossen Scenen vorzuführen so sehr liebte. Zusammenstoss und Aufhäufung waren beseitigt, denn

jede Partei hatte ihre Stellung angewiesen, und eine grosse Zahl der Statisten konnte keine Veranlassung zu Verwirrung geben; vielleicht bestand das ganze römische Volk das mordschreierisch auf dem Forum losbricht, kaum aus zehn oder zwanzig Personen, während man heute unter fünfzig oder hundert nicht wegzukommen glaubt. Aber das Lächerliche dieser geringen Zahl bemerkten nur sehr Wenige, wie Philip Sidney. Und Shakespeare hat es auch gemerkt, aber er hat wohl nicht mehr als darüber gelächelt, und wir brauchen die Aussage im Prolog nicht so ernst zu nehmen. Auch lässt sich eine Trennung dabei machen, selbst wenn wir Shakespeare's Worte im vollen Ernste auffassen wollen. Es waren vermuthlich bloss die sogen. Schlachtscenen die ihm etwas lächerlich vorkamen, und solche sind Ausnahmen geblieben, kommen nur da vor wo sie unvermeidlich sind. Aber das Lächerliche trifft nicht im geringsten die Volksscenen und solche wo das Zusammenspiel sich bemerklich macht. Da konnte die Dressur der Statisten und das Spiel viele Lücken in der Phantasie ausfüllen. Der beste Beweis liegt wohl darin dass er, weil das hin- und herziehen der Truppen in Heinrich V und die Kriegsoperationen nach seinem Urtheil sich nicht gut aufführen liessen, jedem Akt einen Prolog vorausgeschickt hat, welcher die für die Darstellung sich weniger eignenden Thatsachen mittheilt und zugleich um die Nachsicht des Publikums bittet, das er nicht auf eine zu starke Probe stellen wollte.

Wir glauben die Besprechung dieses Punktes hier beschliessen zu können, und wenden unsren Blick jetzt dahin, wo der Dichter gestützt auf das Wesen seiner Bühne und auf die alten Traditionen und Sympathien beim Theaterpublikum sich zu der Höhe erhebt auf welcher er als der wahre Reformator des Dramas auftritt; indem er die althergebrachten Übelstände einzuschränken und zu beseitigen suchte, und das vorhandene Gute zu einer höhern vollendeten Schönheit emporzuführen wusste, in Folge welches Bestrebens er als der grösste dramatische Dichter der Welt dasteht.

X.

Wir haben der Aufführung einer Shakespearschen Tragödie beigewohnt, das Stück ist aus, wir verlassen das Theater und unterwegs nach Hause noch ganz mit unsren Gedanken in der imaginären Welt, welche wir angeschaut haben, fortlebend versuchen wir das ganze Bild des Abends noch einmal zu durchlaufen. Manches das wir angehört wird uns nicht mehr so lebhaft vor dem Geist stehen, auch war nicht alles interessant, aber was unsre Aufmerksamkeit besonders gefesselt, was sich uns tief eingeprägt hat das steht noch vor uns genau als sässen wir noch vor der Bühne „mit hohen Augenbraunen", wie der Direktor im Faust sagt. Wir reduciren gleichsam den ganzen Inhalt auf das wichtigste was darin enthalten, auf die Hauptsachen, und diese werden uns, wenn der Eindruck tief, das Spiel besonders gut war, noch manchmal später in einem müssigen Augenblicke wieder aufsteigen. Welche sind nun diese Hauptsachen? Sie sind oder richtiger gesagt, sie lassen sich zurückführen auf dreierlei, Handlung, Charaktere, Leidenschaften. Hinter diesen steht noch eine vierte, die aber keine Gestalt hat sondern nur ein geistiges Band vorstellt, die Motivirung. Also haben wir Handlung, Charakter und Leidenschaft. Diese drei Hauptsachen sind bei Shakespeare innig verbunden, beinahe zu eins geworden, wie der indische Trimurti, Entstehen, Bestehen, Vergehen. Eine genaue Abscheidung ist mit grossen Schwierigkeiten verbunden. Denn es erhebt sich dann die Frage, welchem dieser Bestandtheile gebührt der erste Platz, der Handlung, den Charakteren oder der Leidenschaft? Bedingt die Handlung die Charaktere, oder die Charaktere die Handlung? Über diese Streitfragen sind die Meinungen ziemlich getheilt gewesen. Die Ästhetiker des Dramas, welche geneigt sind der Handlung den Vorzug zu verleihen, berufen sich auf ARISTOTELES der, wie wir schon gesehen [1]), vor allen Dingen die Handlung stellt oder dasjenige was er unter diesem Namen versteht und einmal Handlung, ein anderes Mal Fabel nennt.

---

[1]) Sieh Seite 211.

Er sagt ausdrücklich: der Grundbestandtheil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel, erst in zweiter Reihe kommen die Charaktere [1]). Aber Aristoteles war ein Grieche und bespricht das griechische Drama, wo es ganz in der Natur der Dinge lag dass auf die Handlung mehr Gewicht gelegt wurde als auf den Charakter. Auf der andern Seite giebt Otto Ludwig [2]) dem Charakter den Vortritt vor der Handlung. Diese Wahl beruht bei ihm unter andern Gründen auch darauf dass uns von der Bühne herab die Charaktere viel ersichtlicher werden als die Handlung, denn das Darstellungsmittel sind Schauspieler, Menschen und jeder dieser stellt einen Charakter vor, ihm liegt sogar die Pflicht ob sich mit dem vorzustellenden Charakter dermassen zu verschmelzen, dass der Zuschauer nur den Charakter, nicht ihn selbst erblickt. Das ist allerdings eine richtige Bemerkung, aber so muss man die Frage nicht stellen. Wir haben nicht damit zu thun, was dem Zuschauer das erste und bedeutendste erscheint, sondern welches dieser zwei oder drei Elemente im Geiste des Dichters die Grundlage der anderen gewesen ist.

Vielleicht ist der ganze Streit, wenigstens bei Shakespeare, ein sehr müssiger und erinnert er an die bekannte Frage, was zuerst auf der Welt war das Huhn oder das Ei? Wir wollen versuchen einiges Licht über diesen vielbestrittenen Punkt zu verbreiten. Wir müssen unsre Leser erst daran erinnern was wir bereits über das Wort Handlung bemerkt haben, dass der Eindruck einer unerschöpflichen Fülle an Handlung, welche alle Stücke Shakespeare's auf uns machen, hervorgebracht wird erstens durch eine Täuschung, indem es manchmal mehr der Reichthum an breit ausgemalten Situationen als die eigentliche Thathandlung ist welche uns so sehr beschäftigt hält und zweitens und hauptsächlich dadurch dass in den Tragödien und einigen andern Stücken das innere Leben des Hauptheldeu im einem ruhelosen, fortschreitenden Flusse begriffen ist, wobei sein Schicksal ihn abwechselnd in die Höhe erhebt oder hinunterstösst. Shakespeare lässt uns in sein inneres Wesen hineinblicken, er eröffnet so zu sagen alle Thüre und Verschliesse.

---

[1]) Aristoteles' Poetik übersetzt und erklärt von Adolf Stahr. Kapitel 6; 13—14

[2]) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, S. 435 f. 476 f.

wir spähen in jeden Schlupfwinkel seines Herzens hinein und wir sehen immer und überall Bewegung, ungestümen Drang der nach einem uns noch unbekannten Ziel hinstrebt. Diese Bewegung bleibt nun nicht in der Hauptperson verschlossen sondern sie theilt sich auch den andern Personen mit, sie pflanzt sich auf diese fort gerade wie der Sturmwind sich nicht beschränkt innerhalb gewisser Luftregionen und sich in diesem Kreis austobt, sondern seine Kraft mit fabelhafter Geschwindigkeit den Regionen der entferntesten Gegenden mittheilt. Wie der Sturm vom hohen Norden in wenigen Stunden oder Tagen sich nach dem Süden hinüberpflanzt, so geschieht es auch hier. Die starke Leidenschaft im Herzen des Haupthelden entzündet das Feuer in der Brust anderer Nebenstehenden und reisst sie mit zur Mithülfe oder Ankämpfung, lockt ihr Spiel oder Gegenspiel heraus. Lear's unbändiger Jähzorn reisst seine Töchter Goneril und Regan zum Widerstand weil ihre eigene egoistische Natur und Hartherzigkeit den Starrsinn und Egoismus des Vaters nicht duldet; auf Cordelia und Kent hingegen hat Lear's Leidenschaft die umgekehrte Auswirkung, ihr gefühlvolles, sanftes, altruistisches Naturell wird dadurch zu noch stärkerer Liebe als vorher und zu einem vernünftigen Mitleiden angespornt.

In Shakespeare's Tragödien liegt der Schwerpunkt der Handlung immer in der Hauptperson. Man sei aber nicht im Irrthum, wer die Hauptperson sei, in Julius Caesar ist es nicht Caesar sondern Brutus. In den englischen Historien Richard III und Richard II ist es auch so, hingegen in den Komödien ist es anders bestellt. Hier ist eine bestimmte Hauptperson nur selten nachweisbar und zweitens kann von einem seelischen Entwicklungsprocess da nur in geringem Maasse die Rede sein. Wir wollen denn auch da vorläufig die Handlung nur betrachten als dasselbe was man gewöhnlich darunter versteht, die Geschichte selbst mit ihren Verwicklungen, Intriguen u. s. w. Wenn wir nun in den Tragödien den Kernpunkt der Handlung in der Hauptperson suchen, so ist ein sehr nahes Verhältniss von Handlung und Charakter dadurch sofort angedeutet. Ehe wir dieses Verhältniss näher erforschen, haben wir noch mit einer andern Erscheinung zu thun, mit der Geschichte, der Grundlage des Stückes. Denn die Weise worauf die Handlung, deren Anfangspunkt uns vorkommt im Charakter gelegen

zu sein, sich verhält zu dem Stoff der im Drama verarbeitet worden, muss uns erst vollständig aufgeklärt sein, wollen wir nicht bei unsrer weiteren Untersuchung immer in Ungewissheit verkehren ob wir wohl auf dem richtigen Weg sind, wenn wir die Handlung im Charakter und nicht in der Geschichte suchen. Die Geschichte ist bekanntlich in keinem Fall Shakespeare's Eigenthum gewesen [1]), er hat sie alle in den italienischen Novellen-sammlungen, auch in englischen Novellen und Romanen von GREENE, LODGE, SIDNEY, in den Chroniken von HOLINSHED, Biographien von PLUTARCHUS u. s. w. vorgefunden und diese nach seinem Gutachten benutzt, d. h. beibehalten was ihm zusagte und gestrichen oder umgeändert was ihm das zu erfordern schien, auch hat er wohl zwei oder mehrere solcher Novellen zuweilen zusammengenommen und, mit Hinweglassung einiger Partien, das übrig bleibende als feste Grundlage beibehalten, endlich auch alte Dramen, in welchen derselbe Gegenstand schon behandelt war, herbeigezogen und daraus entlehnt was er brauchte. M. a. W. kein Dichter auf der Welt hat sich mehr an den sogen. Plagiaten versündigt als Shakespeare. Er hat buchstäblich von Raub und Plünder gelebt und doch hat man es ihm nicht Übel genommen [2]), wohl ein Beweis dass das Plagiat in der Poesie auf die Weise, wie Shakespeare sich daran schuldig gemacht, keine grosse Sünde ist. Nach diesem Verfahren das wir, wenn der Vergleich nicht zu trivial wäre, beinahe mit der Thätigkeit eines Bierbrauers vergleichen möchten, sind die Geschichten seiner Dramen zu Stande gekommen. Nichts ist mehr empfehlenswerth und zugleich interessanter als das Studium der Quellen von Shakespeare [3]), sie verschaffen den besten Einblick in Shakespeare's Kunst, wozu dann noch gefügt werden müssen jene alten Dramen die er gebraucht, ins besondere die Prototypen von Maass für Maass [4]) und von König Lear [5]).

---

[1]) Nur bei wenigen Dramen, Verlorene Liebe's Mühe, Sturm, Sommernachtstraum, Titus Andronicus hat man die Quelle nicht bestimmt nachweisen können, aber das es eine gegeben, steht ausser Frage.

[2]) Ausgenommen R Greene, sein Zeitgenosse und Alle die wie Greene denken.

[3]) SIMMROCK, die Quellen des Shakespeare. — HAZLITT, Shakespeare's Library.

[4]) WHETSTONE's *Promos and Cassandra*, zu finden in STEEVENS, six old Plays

[5]) *Kyng Leir* ist von TIECK übersetzt in sein alt-englisches Theater aufgenommen.

Wer sich mit diesen Quellen bekannt macht, wird sofort gewahr dass Shakespeare sich zu seiner Quelle kaum in zwei Fällen auf die gleiche Weise verhält, er kennt hierin keine feststehende Regel und lässt es vom vorliegenden Fall abhängen, ob er die Geschichte übernimmt ganz wie sie darliegt, oder ihr ein Stück ausschneidet, oder sie mit einer andern verbindet, wie er das z. B. bei Lear und dem Kaufmann von Venedig gethan hat. Welche Gründe ihn dazu bestimmt haben ist eine Frage, die bei jedem Fall anders lautet, und hier nicht beantwortet werden kann. Es ist aber nicht unzweckmässig aus der Menge ein Beispiel wenigstens zu wählen und genau zu betrachten, weil gerade an diesem der Weg sichtbar ist, der uns zeigt wo wir bei Shakespeare den Ursprung der Handlung su suchen haben. Dieses Beispiel ist der Othello. Die Quelle dieser Tragödie ist eine Novelle von Giraldo Cinthio, Hecatommithi, terza Decade, Novella settima.

Die Novelle beginnt damit zu erzählen, dass in Venedig ein sehr tapferer maurischer Feldherr lebte, ein sehr tüchtiger Mann in Kriegssachen und der bei den Herren der Stadt desswegen gut angeschrieben stand. Dieser hatte ein tugendhaftes und schönes Fräulein, Disdemona geheissen, geheirathet. Die beiden liebten sich sehr, und das zeigte sich als der Mohr nach der Insel Cyprus abgeschickt wurde, denn seine Frau bestand darauf, trotz den Gefahren der Seereise und des Krieges ihm dahin zu folgen. Von Brabantio und der raschen und anfänglich vom Schicksal bedrohten Brautwerbung ist hier gar keine Rede, sogar der Name Brabantio wird nicht genannt. Shakespeare hat offenbar gewollt dass die Heirath des maurischen Abenteurers mit der reichen Senatorstochter in den Augen der Welt eine etwas wunderliche, vielleicht verdächtige Färbung erhalten sollte, welche uns im Anfang wenig bedrohlich erscheint da wir sehen dass die beiden sich innig und mit aufrichtigem Herzen lieben. Auch wenn Jago sich nicht ins Mittel gelegt hätte, ist nicht abzusehen warum diese etwas barocke Heirath nicht einen überaus glücklichen Verlauf hätte nehmen können. Aber gerade in Jago's Händen wird die übereilte und gegen die Landessitte verstossende Art worauf die Heirath zu Stande gekommen eine mächtige Waffe mit der er Othello's Glück gründlich vernichtet. Von dieser Missheirath nun zwischen einem Färbigen

und einer Weissen, — es ist absolut nicht nöthig dabe , wie mancher gewollt, sofort nur an einen pechschwarzen Kerl mit einem scheusslichen Affengesicht zu denken, auch ohne diese Victor Hugo'sche Chargirung ist der Racenunterschied von Wichtigkeit — ist im Anfang der Novelle keine Spur zu finden. Alles geht ruhig seinen Gang, ohne dass Jemand an Zauberei denkt, welche diese fremdartige Verbindung zu Stande gebracht. Sehr wichtig ist in der Novelle dass die Personen von Jago und Rodrigo da in einer und derselben Person vereinigt sind. Ein Fähnrich in Gesellschaft des Mohren nach Cyprus mitgehend wird als sterblich verliebt in Disdemona vorgestellt, und die nachherige Rache findet ihren Ursprung in verschmähter Liebe, einem in den italienischen Novellen häufig vorkommenden Motive. Shakespeare hat nun diesen Fähnrich in zwei Stücke getheilt, die eine Hälfte, die Verliebtheit zu Rodrigo gemacht, und aus der andern wird Jago, dem nun andere Motive zu seiner That untergeschoben werden, nur mit leichter Anspielung auf das ursprüngliche Motiv in seiner vermeintlichen gekränkten Gattenehre. Wir dürfen für diese Theilung Shakespeare dankbar sein; er hat uns in Jago eine furchtbare Incarnation der Bosheit und Zerstörungssucht geschenkt, einen Loki oder Shiva in seinem Avatar der Renaissance. Dazu passte nicht die Verliebtheit. Cassio finden wir in der Novelle zurück als einen Hauptmann, der geschildert wird als dem Mohren sehr theuer und sein Hausfreund, der mit ihm und seiner Gemahlin oft das Mittagmahl nahm. Im übrigen stimmt die Erzählung mit dem Verlauf der Tragödie in der Hauptsache ziemlich überein. Der Inhalt des IIten Aktes, die Ankunft auf Cyprus, das Trinkgelag u. s. w. fehlt. Wir stehen sofort mitten im IIIten Akt. Hier stossen wir auf den Unterschied dass der Othello der Novelle sich anders beträgt, wenn die Eifersucht in ihm emporsteigt, als der Held Shakespeare's. Beim ersten Worte der Verleumdung das der Fähnrich sich entfallen lässt, ist dieser Othello sofort geneigt die Sache für wahr zu halten und drängt in ihn alles zu sagen was er weiss. Auch ist diese Desdemona vorsichtiger als ihre Namensgenossin bei Shakespeare, denn sobald sie gewahr wird dass sie mit ihrer Fürsprache für den aus dem Dienst verjagten Hauptmann ihren Mann zornig macht, schweigt sie und vermeidet weiter diesen Gegenstand im Gespräch anzurühren.

Hier erfährt nun der Charakter dieser beiden Hauptpersonen eine Umbildung, Othello ist nicht aus sich selbst zur Eifersucht geneigt und Jago muss all seine Schlauheit aufbieten um ihn dazu zu bringen; Desdemona ist eine völlig unschuldige und arglose Frau, welche gerade darum weil sie an die Schuld, welche ihr aufgebürdet, nicht denkt, sich Blössen giebt welche dem argwöhnischen und mit seiner leicht entzündeten Phantasie das geringfügigste himmelhoch übertreibenden Othello als sichere Zeichen der Schuld erscheinen. Das Taschentuchmotiv finden wir in der Novelle zurück, nur so geändert dass der Fähnrich Disdemona ihr Tuch schlau zu entwenden versteht, während in der Tragödie Jago das Tuch findet das Othello selbst auf den Boden hat fallen lassen womit er dem Zufall Vorschub leistet ihn zu verderben. In der Novelle finden wir noch den Zug, dass der Hauptmann (Cassio) einen vergeblichen Versuch macht das Tuch das er erkennt seiner Eigenthümerin zurück zu erstatten. Der stille aber nicht nachlassende Zorn ihres Mannes bringt weiter diese Frau zum Nachdenken über die möglichen Ursachen, und praktischer und prosaischer als Othello's Gattin muss sie sich eingestehen dass es doch eigentlich eine Thorheit war sich gegen den Willen ihrer Eltern zu verheirathen mit einem Manne „den Natur, Himmel und Lebensweise uns völlig entfremdet". Hier treffen wir also doch eine leichte Anspielung auf das fremdartige der Heirath, und diesen einzigen Zug hat Shakespeare zu dem ganzen ersten Akte verarbeitet. Auch das grausame Spiel, das mit Othello getrieben wird indem er sein Taschentuch in den Händen von Cassio's Buhlerin erblicken muss, findet sich in der Novelle, zwar nicht in allen Punkten übereinstimmend aber doch mit derselben Absicht den Verdacht des Mohren zur Gewissheit zu führen. Bis hieher treffen wir also eine grosse Übereinstimmung an nebst Abweichungen hie und da. Doch die Katastrophe in der Novelle lautet ganz anders als bei Shakespeare.

Wie wir sie da lesen, macht sie einen höchst widerwärtigen Eindruck und passt nur als Schluss zu einer Kriminal-Geschichte der scheusslichsten Art, niemals zu einer Tragödie. Der Mohr und sein Handlanger, der Fähnrich, verabreden mit einander die arme Frau in tiefster Nacht zu überrumpeln und zu töten, wobei der Mohr sie noch dazu verrätherisch in die Falle lockt und den Henkershänden des Fähnrichs überlässt. Beide zerschmettern ihr den Kopf

durch Schläge mit einem mit Sand gefüllten Strumpf und brechen nach ihrem Tode die Bretter der Zimmerdecke ab damit sie herunterstürzen und die Nachbarn in den Wahn bringen, es sei ein Unglück geschehen das den Tod der Frau verursacht. So geschieht es dann auch, die Nachbarn eilen herbei und glauben was sie sehen. Aber die beiden feigen Schurken bekommen doch später ihren Lohn und die Novelle schliesst mit der erbaulichen Bemerkung dass Gott die Unschuld an ihren Mördern rächte.

Hier besitzen wir nun dieselbe Geschichte in doppelter Gestalt, in den Hauptzügen übereinstimmend, in Einzelheiten abwechselnd. Welche Folgerungen sind nun daraus zu entnehmen? Was hat Shakespeare bewogen diese Änderungen und Umgestaltungen in den Stoff einzubringen? Shakespeare fand in der Novelle die Hauptcharaktere im Ganzen fertig, Othello, Desdemona, Jago, Cassio, aber in schattenhaften Umrissen und in verworrenen, ungetrennten, sich nicht gegenseitig abhebenden Linien und Farben. Das kann wohl nicht bezweifelt werden, wenn wir diese Personen bei CINTHIO neben denselben bei Shakespeare halten. Im Drama sind Charakter, Leidenschaft und Motiv bei jeder Person deutlich und getrennt von den andern, bei Cinthio nicht. Was that nun Shakespeare? Er schied die Linien und Farben und liess sie nicht länger durch einander laufen, er nahm in jedem Bilde den Kern heraus und suchte diesen frei von der Berührung mit nicht dazu gehörenden Bestandtheilen absonderlich zu stellen, liess ihn weiter fortwachsen bis er sich in schärfern Formen und lebhaftern Farben hervorthat; auch bildete er wohl um diesen Kern herum andersher genommene Ingredienzen, welche seinen Wachtsthum fördern konnten. Dieser Umwandlungsprocess ist die Thätigkeit der dichterischen Phantasie. *Warum* diese auf solche Weise arbeitet, darüber sind noch keine genügenden Aufschlüsse möglich. Die moderne psychologische Wissenschaft, die keine absonderlichen und ganz getrennten Vermögen des Geistes, wie Verstand, Vernunft, Phantasie, Gedächtniss u. s. w. mehr anerkennt und diese Namen des Sprachgebrauchs deutlichkeitshalber übernimmt um gewisse *Functionen* des Gehirns damit zu bezeichnen, versteht unter *Phantasie* im allgemeinen jene Denkthätigkeit, welche mit gewissen Gruppen von Erinnerungsbildern andere damit verwandte, zu diesen in Bezug

— oft ein sehr entfernter — stehende assimilirt, und dabei selbständig die Bestandtheile trennt und wieder verknüpft auf eine andere und ganz beliebige Weise [1]). Diese Assimilation ist bekanntlich eine Art von Ideen-Association, und die Ideen-Association ist der Grund alles menschlichen, oder animalischen Denkens, ohne welche überhaupt kein psychisches Leben möglich wäre. Die Ursachen nun, welche dieser besondern Art von Gedanken-Association zu Grunde liegen, und namentlich die Transformation, welche den Nachbildern der Wirklichkeit im Gehirn des Dichters zu Theil wird aus welcher sie in gehobener und geänderter Gestalt als freie Erzeugnisse seiner Phantasie hervorgehen, das sind freilich unaufgedeckte Geheimnisse. Dass es solche Geheimnisse giebt steht unleugbar fest, denn die Annahme einer blossen Assimilation, oder freien Association, genügt vielleicht um die Phantasie eines gewöhnlichen Menschen zu erklären, aber nicht die eines Dichters. Und ein Unterschied im Grad kann uns dabei wenig Nutzen bringen, denn gerade die Zurückgabe des Combinirten, die Schöpfungsthätigkeit, was die Alten bezeichneten mit poeta nascitur, non fit, verweist auf etwas Mysteriöses das wir vergebens zu ergründen suchen.

Wer dieses Mysteriöse nicht anerkennt muss ja zugeben dass ein Fieberleidender oder im Delirium tremens Phantasirender so gut ein Dichter ist, wenn auch momentan, wie Shakespeare oder Goethe, was geradezu absurd ist. Was wir bis jetzt über die Arbeit der Phantasie und ihre Werkstatt wissen verdanken wir den Mittheilungen der Dichter selbst, obgleich sie leider äusserst selten und über nicht vieles Aufklärung verschaffen. Bei Shakespeare besitzen wir solche Mittheilungen nicht, aber wir haben an den nachgewiesenen Quellen seiner Dramen eine weitbedeutendere Fundgrube für Untersuchungen, welche den grossen Vorzug haben, dass sie nicht auf unsichere Selbstbeobachtungen des Dichters sondern auf objektiv darliegendes Material sich stützen können. So sehen wir dann bei Othello dass jedes vorgefundene Bild ein neues, erhöhtes Dasein erhält, in welchem keine Zerschmelzung mit andern, noch ein ins Nebelhafte Verlaufen oder Auseinanderfliessen mehr statt-

[1]) W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, II, 268.

findet; und aus der Gesammtmasse zieht jedes Bild das ihm verwandte zu sich, stösst hingegen das fremdartige aus sich selbst heraus, das sich dann wieder mit einem andern vermischt. In Folge nun dieses Ausscheidens und Zusammenballens bei jedem der vielen Bilder muss von selbst ein antithetisches Verhältniss unter einander entstehen, die verwandten Farben stellen sich auf die eine, die complementären auf die andere Seite, und das eine Bild hebt sich gegen das andere immer mehr ab. Wir sehen die Charaktere wachsen, aber nicht den einen nach dem andern, sondern verschiedene zu gleicher Zeit. Denn jeder entzieht bei seinem Wachsthum die ihm zugehörenden Elemente einem andern, und befreit dadurch diesen anderen wieder von solchen Ansätzen, welche seine freiere Herausbildung hemmen. Die Hauptcharaktere entstehen zusammen, und jeder Fortschritt des einen kommt dem andern zu Gute, da jede Bewegung sich in eine andere auslöst. Es wird uns jetzt deutlich dass in dieser embryonalen Entwicklung des Charakters der Keim der Handlung verborgen liegen muss, auf die nämliche Weise wie in der menschlichen Frucht während dieser Periode nicht allein die animalische sondern auch die geistige Natur zu gleicher Zeit sich in der Ausbildung des Rückenmarks und des Gehirns fortentwickelt. Othello ist nichts ohne Jago, Jago's Dasein ist abhängig von dem Othello's, und Jeder trägt einen Keim der Handlung in sich. Handlung und Charaktere der Hauptpersonen entstehen zu gleicher Zeit und der Anfang des einen setzt den des andern voraus. So ist der Process bei Shakespeare unzweifelhaft beschaffen gewesen. Und diese Thatsache findet noch ihre nähere Bestätigung in einer Eigenschaft von Shakespeare's Geist, welche durch alle seine Dramen von seiner Jugend an hindurchschimmert und besonders in den Tragödien stark hervortritt. Shakespeare scheint in der Menschenwelt vorzugsweise den Kontrast, den Antagonismus in Leidenschaften, Begierden und Bestrebungen und den daraus entspringenden Kampf erblickt zu haben.

Wie wir bald sehen werden, kehrt dieser Antagonismus in den Charakteren immer wieder zurück, und in der Handlung erscheint er das eine Mal in der Form von leichtem Scherz und Spiel, von lustigen Witzgefechten, von Neckereien und übermüthigen Spässen, mit denen seine Komödien überfüllt sind, das andere Mal nimmt er

eine ernste Wendung, führt zum unerbittlichen Kampf der in Blut und Tod endet. Nun lässt sich dagegen einwenden dass um von der Wahrheit durchdrungen zu sein dass das Leben grossentheils und für viele ein fortwährender Streit gegen oppositionelle Mächte ist, man kein Shakespeare zu sein braucht, ja nicht einmal ein Dichter. Auch der denkende Beobachter, der Philosoph oder Moralist, welcher die Erscheinungen der Welt mit einander verknüpft und in einen Causalverband einzureihen sucht, kann zu derselben Entdeckung gerathen. Aber hier eröffnet sich uns eine tiefe Kluft welche den dramatischen Dichter von einem solchen Denker trennt. Das Denken des Dichters ist ein ganz anderes als das des Philosophen. Dieser weiss seine Erfahrungen auf keine andere Weise in seinem Geiste aufzubewahren und zu seinen Zwecken zu verwerthen als dadurch dass er sie zu allgemeinen Sätzen, Principien reducirt, somit aus den concreten Nachbildern der Wirklichkeit einige Abstracta herauspresst, welche allein für ihn Werth besitzen. Der Dichter hingegen fährt fort vermöge seiner immer thätigen und assimilirenden Phantasie in den Anschauungen selbst zu leben, er hält die Bilder der Wirklichkeit fest und fängt damit sein Spiel an, trennt sie, combinirt sie wieder auf andere Weise und sammelt und vermehrt seinen Vorrath an Erfahrungen der Wirklichkeit. Wir dürfen weiter vermuthen dass diese Assimilation, deren Wesen wir noch so wenig kennen, bewirkt dass diese Bilder nicht erblassen, selbst statt an Frische der Farben zu verlieren daran gewinnen. Dieses Fortleben der Bilder können wir uns bei einem Dichter von so ausgeprägt dramatischer Natur wie Shakespeare nicht denken als ein ruhiges Nebeneinander liegen, sondern, wie es aus der antithetischen Beschaffenheit dieser Bilder gegenüber einander unvermeidlich hervorgehen muss, als ein Drängen und Stossen des einen Bildes auf das andere, als einen Kampf m. e. W. Hieraus folgt dann weiter, dass die Nothwendigkeit dieses Kampfes nicht vom Dichter als ein resultirendes Princip abgeleitet zu werden braucht, vielmehr erschaut und empfunden wird in dem Aufeinanderstossen und Zusammenprallen dieser mit Leben begabten Gestalten in seinem Gehirn; dieser Kampf ist ihm nicht in der Form eines Princips eingeschlossen sondern lebt immerwährend in einer Unzahl von Berührungen und Zusammenprallungen in seiner

Phantasie-Welt, die er selbst mit empfindet. Der abstrakte Kern der Dinge, welcher für den Philosophen allein Werth hat, sieht der Dichter im Concreten Bilde selbst [1]). Dadurch wird sein Denken vielfach einem Empfinden ähnlich, obgleich nicht immer.

---

[1]) Psychologisch ist die Sache folgendermassen zu verdeutlichen. Alles abstrakte Denken ist Verknüpfen der Vorstellungen, Herausfinden ihrer Relationen von Übereinstimmung, Unterschied, Nebeneinander im Raum, Zeitfolge, Causalverband u. s. w. Erst durch das Entdecken dieser Relationen gerathen wir zu Kenntnissen. Hätten wir diese Relationen nicht oder wären wir unfähig sie zu finden, so wäre unser ganzes Denken auf Reproduction und Combination der Vorstellungen beschränkt, d. h. auf die Phantasie, welche uns aber über die Beziehungen dieser Vorstellungen zu einander nichts lehren würde. Aus diesen Beziehungen besteht das abstrakte Denken; wir geben ihnen Selbständigkeit indem wir sie ganz von den Vorstellungen trennen und eine fictive Existenz verleihen als Begriffe wie Grösse, Feuchtigkeit, Liebe u. s. w.; oder wir vereinigen eine Anzahl dieser Beziehungen zu einer Gesammtvorstellung, welche die Einzelvorstellungen umfasst aber ohne genau auf eine jede derselben zu passen, wie z. B. Baum und diese Linde, die ich da sehe. Diese Relationen nun verbinden wir wieder mit andern, Begriffen und Gesammtvorstellungen, und gerade in diesen mannigfachen und zu einer hohen Stufe fortgesetzten Verbindungen besteht das Denken des Philosophen. Dieser combinirt sehr viel und auf verschiedene Weise, aber immer sind es die Relationen. Beim Dichter sind es ganz umgekehrt die Einzelvorstellungen welche er combinirt, aber diese in einer grossen Menge und in den mannigfachsten Verbindungen, oft von ganzen Gruppen mit Gruppen. Und nun ist es gar nicht unbegreiflich dass er gerade darum, weil er im Stande ist in grossen Massen zu combiniren, auch sofort die Relationen herausfindet. Das ist für ihn ein Leichtes weil er über ein so grosses Material verfügt, denn diese Relationen sind im Grunde nichts anders als ein Ergebniss einer grossen Zahl von Vergleichen der Einzelvorstellungen.

Um ein Beispiel anzuführen, das Wort Virtus bedeutete bei den Römern den Muth, die Beharrlichkeit des Bürgers und die treue Hingabe seiner selbst an den Staat. Wie viele Fälle nun wo sich der Bürger in diesem oder jenem Fall so oder so betrug, musste es wohl gegeben haben, ehe sich dieser Begriff des Virtus genau constituirt und um ihn zu bezeichnen ein Wort nöthig war? Eine ungeheure Zahl ohne Zweifel.

Was bedeutet das Wort Mutterliebe, wie müssen wir uns seine Entstehung denken? Durch zahllose Beobachtungen wie eine Mutter ihr Kind nährt mit ihrer Milch, verpflegt, sich selbst Entbehrungen auflegt, den Schlaf aufopfert u. s. w. zum Behuf des Kindes. Zu der Enstehung eines solchen Begriffes bedurfte es also nur einer Unzahl von Einzelvorstellungen. Diese besitzt der Dichter in nie versiegendem Überfluss und er combinirt sie wie und so viel er will. Er kann also, ja er muss die Relationen selbst auf diesem Weg herausfinden, d. h. die Begriffe oder Abstracta treten ihm in der Form der Concreta entgegen. Wir hingegen, weil wir diese Combinationsgabe nicht besitzen, können uns diese Abstracta nicht selbst bilden, sondern müssen sie von anderswoher, durch Erziehung, Studium etc. entlehnen. Der Dichter geniesst dieselbe Erziehung wie jeder andere Mensch und lernt sie also auch in seiner Jugend. Aber, worauf es hier ankommt, wenn er in seiner Phantasiethätigkeit begriffen ist, erschaut er den abstrakten Inhalt noch immer im Concreten, und vermag auf die Weise doppelt zu denken. Natürlich wendet er die üblichen Worte der Sprache an

Wundt bemerkt sehr richtig dass der Dichter in Bildern denkt. Das ist m. a. W. dass die Nachbilder der Erfahrungs-Eindrücke bei ihm über die abstrakten Begriffe vorwiegen zu denen wir sie gewöhnlich reduciren Wir stellen uns bei der Lectüre — ausgenommen wenn es Poesie ist — und bei unsern einsamen Gedanken meistens nicht viel lebhaftes vor, es sind mehr die Worte und der darin liegende Sinn der uns beschäftigt und nur mit diesen haben wir zu thun. Beim Dichter ist es anders, daher seine Gehirnthätigkeit richtiger Empfinden als Denken zu nennen wäre. Denn, auch ohne tiefe Kenntnisse der Psychologie zu besitzen, wird es dem Leser wohl bekannt sein dass die wieder belebten Eindrücke oder Nachbilder unsrer Erfahrungen noch immer einen Theil des ursprünglich mit jener Erfahrung verknüpft gewesenen angenehmen oder unangenehmen Gefühls hervorrufen und desshalb die Empfindung bei einem solchen Denken weniger ausgeschlossen ist als bei einem Denken in Worten. Das Denken des Dichters hat Übereinkunft mit dem des Kindes, nur mit dem ungeheuren Unterschied dass es eine unendlich grössere Masse von Bildern und dazu gehörenden Empfindungen umfasst.

XI.

Unsern Erörterungen zufolge sehen wir jetzt wie aus dem Hauptcharakter die Nebencharaktere ihre Existenz ableiten und wie sofort mit der Handlung in der Hauptperson auch die Gegenhandlung in den andern entsteht. Dieser Punkt ist uns jetzt klar ge-

wenn es ihm nur um die Relationen zu thun ist, denn er hat nicht das Bedürfniss abstracta zu bilden, wie der Philosoph der sich eine eigene Terminologie macht, wo die Sprache ihm ihre Hülfe versagt.

Nicht einer der geringsten Reize der Poesie besteht darin, dass sie unsre Phantasie mit Verknüpfungen der Dinge erfüllt, an die wir gar nicht gedacht haben, die uns ganz neu sind. Und daher wird alle echte Poesie, auch wenn ihr Vorwurf nur die gewöhnlichsten Lebenszustände sind, immer neu und frisch bleiben, weil der Dichter uns durch eine Combination überrascht, die wir nicht gemacht hätten. Er sieht die Sachen anders als wir, und das anders sehen kann nicht anders sein als in andere Verbindungen bringen, denn die Sachen sind doch meistens dieselben. Der Dichter schöpft tausenderlei Verbindungen zwischen den Sachen, die uns fremd waren, und die concreten Äusserungen dieser Verbindungen sind das Mysteriöse Unaussprechliche, das uns in der Poesie so gefällt.

worden. Nur haben wir noch einen Augenblick dabei zu verweilen, auf welche Weise die sich bekämpfenden Kräfte, von denen früher bei der Exposition gesprochen und die wir da mit dem Namen Positiv und Negativ gekennzeichnet haben, von den Personen des Drama's repräsentirt werden.

In unserem Beispiel steht neben Othello Desdemona, entfernter Cassio und Emilia; gegenüber Jago mit seinem Gehülfen Rodrigo, dahinten Brabantio. Diese Stellung ist eine architektonische und eine grosse Schönheit dieser Tragödie besteht in dieser symmetrischen Ordnung. Aber nicht in allen Tragödien Shakespeare's ist es in diesem Masse der Fall. Unter den Römertragödien wären wir geneigt Julius Caesar und Coriolan in dieser Hinsicht den Vorzug zu geben; weniger deutlich ist diese Symmetrik in Antonius und Cleopatra. Auch Romeo und Julia steht hier nicht in erster Reihe, obgleich der Antagonismus zwischen den beiden Geliebten einerseits und den adligen Häusern Montague und Capulet andrerseits von Anfang an ersichtlich ist. Dem Othello kommt wohl am nächsten Lear. Da ist der König selbst mit Cordelia, Kent, dem Narren die eine Partei, während Goneril und Regan mit ihren Anhängern die andere bilden. Hier haben wir noch eine zweite Handlung, welche wie ein paralleler Gebirgskamm neben der Haupthandlung hinläuft, anfänglich eine eigene, getrennte Existenz hat, nachher sich dem Hauptgebirge anschliesst und damit eins wird, die Gloster-Geschichte. Auch hier sehen wir zwei Parteien, Gloster und Edgar stehen zu der Partei Lear's, Edmund zu der seiner Töchter. Man hat diese Gloster-Handlung nicht in allen Stücken gelobt und gewiss nicht ohne Recht, denn die Exposition dieser Nebenhandlung ist keineswegs glücklich ausgeführt und wenn Goethe die Exposition von Lear absurd genannt hat, so verdient die Gloster-Geschichte diese Benennung noch viel eher. Das grösste Übel aber das sie herbeiführt ist dass sie Schuld daran hat dass die Tragödie im IVten und Vten Akte sehr zerbröckelt worden und geradezu ins alte epische System abschweift. Aber der Dichter hat uns in seinem Bettler Tom Turlygood ein so prachtvolles Stück Humor geschenkt, dass es uns kaum ziemt den weniger lobenswerthen Ursprung dieses Typus zu bekritteln. Hamlet und Macbeth scheinen uns, was diesen architektonischen Bau anlangt,

am wenigsten gelungen. In Hamlet ist wieder eine Nebenhandlung, die Laertes-Ophelia Geschichte im IVten Akt Übrigens ist das Stück, wie wir bereits bemerkt, mehr eine Situationsmalerei in welcher die Handlung fast zum Schein wird. In Macbeth ist die Composition nicht musterhaft, die Stellung der Engländer und Schottländer gegenüber Macbeth und der Lady ist undeutlich. Dient hier das Historische bloss als Beiwerk oder Hintergrund, oder stellt es eine der handelnden Parteien vor? Darüber schwankt man und diese undeutlich ausgeprochene Absicht des Dichters ist ein Fehler. Das Band, welches das Ganze zusammenhalten muss, ist nur lose geknüpft, die organische Einheit fehlt. Bei den Theateraufführungen hat sich diese Thatsache am deutlichsten herausgestellt, da die Streichung von vielen der historischen Scenen dem Ganzen nicht im geringsten schadet, was schon beweist dass sie zu der eigentlichen Macbeth-Geschichte in keinem organischen Verhältnisse stehen. Der IVte Akt ist überhaupt der schlechteste im ganzen Shakespeare.

Das Verhältniss der Antithese ist ohne Zweifel ein Grundzug, eine Natur-Bedingung aller dramatischen Kunst, sie ist nicht davon trennbar. Aber eine solche unbegrenzte Vorliebe, ja Passion für alles Antithetische und für starke Farbenkontraste in den Charakteren, wie Shakespeare die sein Leben lang gehegt hat, kommt in der Litteraturgeschichte kein zweites Mal vor. Höchstens bei Goethe in seiner Jugend bis auf die Vollendung des ersten Theils des Faust und bei Cervantes begegnet uns noch eine Liebe zum menschlichen Kontrast und ein Drang, wie bei Shakespeare, diesen Zug für Zug im Charakter auszumalen. Aber Shakespeare! — er hat uns ein ganzes Museum von in kontrastirenden Farben ausgeführten Porträts hinterlassen. Schon in seiner Jugend, in Titus Andronicus bricht diese Passion bei ihm mit ungestümer Kraft los. Wer, dem dieses sonst nicht anziehende Drama bekannt ist, erinnert sich nicht des farbenprächtigen, sinneberauschenden, aber etwas zu grellen Gegensatzes zwischen der üppigen, wilden Tamora und der kalten, sittsamen Lavinia. Shakespeare war damals noch jung, leidenschaftlich und geneigt in Farbenmalereien mit seiner Feder zu schwelgen, daher übertreibt er und schmiert etwas dick auf, ungefähr auf Victor Hugo'sche Manier. Mit Titus Andronicus sind in dieser Hinsicht innig verwandt die episch-lyrischen Gedichte

Venus and Adonis, the Rape of Lucrece worin der Dichter nicht müde wird denselben Kontrast zwischen Keuschheit und wildem Sinnebrand in gluthvollen Farben und breitem Styl auszumalen. In spätern Werken neigen die Gegensätze mehr zu einander über. In Folge seines Zunehmens an Lebenserfahrung, seines geschärften Blickes, sieht er nicht mehr immer eine Farbe und daneben die complementäre, das blutige Purpur und das kühle Weisz oder Blau wie im Titus Andronicus, sondern er sieht die mannigfaltigsten Schattirungen und Abstufungen, eine Reihe von Übergangsfarben und gebrochenen Tönen gegenüber einer andern ähnlichen Reihe, die hellen und die dunkeln Töne trennen sich dann und formiren Gruppen. So finden wir als Beispiele Julia und die Amme, Shylock und Portia, Richard II und Henry Bolingbroke, Falstaff und Henry Hotspur, Isabella und Angelo, Parolles und Helena, Viola und Herzog Orsino, Hamlet und Laertes, Brutus und Antonius, Macbeth und Banquo, Othello und Jago, Jago und Cassio, Desdemona und Emilia, Cleopatra und Octavia, Antonius und Octavianus, Timon und Apemantes, Imogene und Jachimo.

Dieser architektonische Aufbau auf der Grundlage der Antithese, wie sie sich in den Hauptcharakteren ausspricht, scheint nun das Princip der dramatischen Kunst von Shakespeare im Gegensatz zu seinen Vorgängern zu sein. Dieses Princip mag vielleicht nicht in allen Tragödien gleich deutlich durchgeführt und auf gleich vortreffliche Art in Ausführung gebracht sein, wir glauben doch zu der Annahme berechtigt zu sein dass Shakespeare's Streben darauf gerichtet war. Aber, wie man über diesen Punkt auch denken möge, unleugbar ist es dass Shakespeare aus den Hauptpersonen und dem in ihnen versteckten Keim der Handlung das Drama ableitet, demzufolge einen ganz anderen Weg einschlug als seine Vorgänger welche Alle, Marlowe nicht ausgeschlossen, gleichsam von Aussen in die Geschichte, welche sie dramatisch gestalten wollten, eindrangen. Sie haben sich kaum eine andere Aufgabe gestellt als den Stoff, den sie geeignet fanden, bühnenfähig zu machen, das Leidenschaftliche vor allem herauszukehren und viele interessanten Begebenheiten auf die Bühne zu bringen.

Shakespeare macht es gerade umgekehrt, er fängt an mit der Conception von Charakter und Handlung wozu er die Anlage und Vorbildung in der Novelle oder sonstiger Quelle findet. Diese beiden Ansätze, vom ersten Augenblicke an, wie wir gesehen, zusammengehend und eins, bilden sich unabhängig von der Novelle in seiner Phantasie weiter aus, erhalten Zufuhr aus den Eindrücken des Lebens selbst und durchlaufen durch diese fortwährende Assimilation alle Stadien der Lebensentwicklung bis sie zur Reife gekommen.

Der Inhalt der gewählten Novelle leitet vielleicht die Combinationen, giebt dazu Anregung und Nahrung, und wenn sie nach Befinden des Dichters solches nicht in genügendem Masse thut, so nimmt er wie bei Lear oder dem Kaufmann von Venedig noch eine andere Novelle oder was ihm dienstlich sein kann zur Hülfe, um neue Anregung zu haben oder Combinationen zu bewirken.

So ungefähr — denn die Gedankenprocesse des Dichters sind für uns immer nur annäherungsweise zu verstehen, nur durch Vergleichen von Thatsachen ist es möglich in ihr Wesen so weit es geht einzudringen — stellt sich diese Entwicklung heraus. Und gehen wir hierin nicht ganz fehl, so ist es kaum noch eine Frage dass die Novelle oder der Stoff im allgemeinen, d. h. da wo der Dichter frei und selbständig schöpft, nicht bei den englischen Historien ihm nur eine Stütze, eine Anleitung zu seiner Phantasie gewährt. Das Faktum dass er seinen Stoff überall hergenommen ohne sich offenbar je darum zu kümmern wem dieser Stoff angehörte, ob er schon bearbeitet war, zeigt zur Genüge dass er auf diesen Stoff selbst kein grosses Gewicht legte, nicht mehr als er seine combinirende Phantasie in Bewegung setzen konnte.

Aus diesem Verfahren Shakespeare's schliessen wir nun, dass er die alte epische Methode, von welcher früher gesprochen, umstürzen musste. Und das hat er thatsächlich auch gethan. Er hat das lose Aneinanderreihen von Scenen umgewandelt in einen fortschreitenden Gang, in welchem Ursache und Folge die Verbindung bestimmen, und überschlägt Zwischenglieder welche überflüssig scheinen [1]), er bringt darin eine rythmische Bewegung, lässt die positiven und negativen Kräfte abwechselnd vorherrschen, er hat end-

[1]) Man vergleiche z. B. den alten *Kyng Leir* mit Shakespeare's Tragödie.

lich gewisse Momente der Handlung von der Bühne entfernt und überlässt ihre Ausmalung der Phantasie des Zuschauers oder schildert bloss ihre Wirkung. Einige Beispiele solcher Momente haben wir schon angedeutet, wie die englische Reise im Hamlet deren Aufführung absolut überflüssig ist und, weil sie gegen das Ende des Dramas erscheint, die Katastrophe auf ganz unnöthige Weise verzögert hätte. Wie er die Ermordung DUNCAN's behandelt hat, übt diese That eine furchtbare, grausenerregende Wirkung auf uns aus, während sie auf der Bühne vorfallend zu einem scheusslichen Gemetzel geworden wäre. Hätte Shakespeare sich entschliessen können mit der Episode, wo dem alten Gloster die Augen ausgerissen werden, ebenso zu verfahren, wir wären ihm dafür dankbar gewesen. Auch dass er uns den Mord an Cordelia im Gefängnisse verübt nicht sehen lässt, ist ganz richtig; wir sind auf diese Katastrophe vorbereitet durch den Befehl den EDMUND dem Hauptmann ertheilt, und sind dadurch in Spannung über den Ablauf. Damit ist es genug. Die Schlussscene hätte ihre erschütterndtragische Wirkung völlig eingebüsst, wenn wir erst dieser Execution hätten beiwohnen müssen. Shakespeare hat sich nicht gescheut manchmal das Grässliche aufzuführen wenn es ihm nöthig vorkam, und man mag in unsrer überzarten und nervösen Zeit darüber denken wie man will, aber aus Vorliebe zu Greueln und Blutbad hat er es nie gethan. Ihm das vorzuwerfen wäre eine grosse Ungerechtigkeit, und wer ihm die Ehre zuerkennen will auf welche er Recht hat, wird von ihm bestätigen, dass er in Milde weit über seine Collegen und Zeitgenossen hinausragt.

Wir dürfen nun die Summe unsrer Erörterungen in dieser Form kurz aussprechen. Shakespeare's dramatische Technik besteht in Unterscheidung vom Mittelalter in einer architektonischen Gruppirung der Scenen um ein Grundthema; dieses Grundthema ist, wie es jetzt deutlich sein muss, der Anfang oder Kern der Charaktere und der Handlung zugleich, aus welchem er das ganze Drama mit all seinen Akten und Scenen ableitet.

Nun haben wir aber bei unsren Untersuchungen immer auf die Tragödie das Auge gerichtet gehabt, und wie der Leser sich erinnert, die Komödie bei Seite gelassen, indem wir die Handlung

da vorläufig als dasselbe wie die Geschichte oder der Novellenstoff nahmen. Diese Ansicht darf aber ohne nähere Bestimmungen und Einschränkungen nicht gelten. Ganz identisch sind die zwei nicht, und können es auch nicht sein. Denn schon lehrt uns der oberflächlichste Vergleich einer Komödie mit dem daran zu Grunde liegenden Stoff, dass auch da der Dichter manche Änderung in der Complication der Begebnisse, der sogen. Intrigue vorgenommen hat, dass die Novelle ihm das eine Mal zu viel, das andere Mal zu wenig Stoff enthielt, und desshalb eine Ausscheidung oder eine Verbindung mit einer andern Novelle ihm geboten schien. Aber auch ohne dies zu rechnen, zeigen sich in einigen Komödien oder Dramen, welche nicht den Tragödien beizurechnen sind, unverkennbare Spuren einer selben Entwicklungsweise der Handlung und der Charaktere wie in der Tragödie. Das ist der Fall in Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Maass für Maass, Wintermärchen, Cymbeline, Pericles. Wir scheinen diesen Punkt so betrachten zu müssen, dass die Compositionsweise der Tragödie, im Grundthema und dem architektonischen Aufbau bestehend, auch auf die Komödie und das romantische Drama — wie Einige es genannt haben — einen grössern oder geringern Einfluss ausgeübt hat. Woran wir das bemerken, werden wir noch näher zu betrachten haben.

XII.

Dass Shakespeare in der Schilderung der menschlichen Leidenschaften eine unerreichte Meisterschaft offenbart der sich nichts gleich zu stellen vermag, ist eine Thatsache von solch unbestrittener Wahrheit und allgemeiner Bekanntschaft, dass es kaum noch nöthig ist ihrer zu erwähnen Shakespeare's Einblick in den Ursprung der Leidenschaften geht so tief und sein Verständniss für ihre Vielgestaltigkeit reicht so weit dass man glauben möchte, er wäre von der Natur selbst dazu berufen dem Menschen den Spiegel vorzuhalten worin er sich selbst erblicken könne, wie er in den furchtbarsten Momenten des Lebens, wo das Schicksal ihn willenlos hin und her schleudert aussieht. Wir lernen aus Shakespeare wie es

uns ergeht und ergehen muss in solchen Fällen, welche zwar nicht zu den alltäglichen gehören, jedoch in keinem Menschenleben aus der Möglichkeit ganz ausgeschlossen sind.

Wenn wir über die wahre Beschaffenheit unsres Charakters und unsres Temperaments nicht ganz und gar in Unsicherheit schweben, wenn wir einige Erfahrung unser selbst besitzen, können wir an Shakespeare's Schilderungen annäherungsweise berechnen, wie wir uns betragen würden sollte dieser oder jener Schicksalsfall eintreffen; wir können eine Ahnung davon haben, denn zur Gewissheit bringen wir es nicht oder schwerlich. Tritt der Fall wirklich ein, so nimmt alle Selbstbeobachtung sofort ein Ende oder wird unzuverlässig, weil ein Strom von neuen Gedanken uns unfähig macht unbefangen zu denken. Vielleicht ist diese ewige Gültigkeit dieser Schilderungen wohl einer der Hauptgründe, warum diese Leidenschaften immer frisch und schön bleiben, uns immer wieder aufs neue von ihrer Wahrheit überzeugen. Übrigens bezeugt es die Vorliebe aller guten Schauspieler bis auf den heutigen Tag für die berühmten Shakespear'schen Rollen. Hätten wir eine Geschichte über die Darstellung dieser Rollen von den grossen Künstlern Europa's und Amerika's und wäre es möglich bei Jedem seine persönliche Auffassung einer gewissen Rolle und die angewandten Bühnenmittel zu studiren und unter einander zu vergleichen, nichts würde vielleicht belehrsamer sein als eine solche Geschichte, sie würde unsre Einsicht in Shakespeare's Werke mehr fördern als der dickbändigste Commentar eines Universitäts-Professors. Aber eine solche Geschichte giebt es nun einmal nicht und es ist auch nicht möglich sie zu schreiben. Der Schauspieler ist nur selten geneigt Beobachtungen über seine Kunst oder die Vorschriften, welche er instinktiv befolgt beim Spielen dieser oder jener Rolle, in Schrift zu bringen. Die meisten Schauspieler haben sich darüber nur selten ausgesprochen, und hinterlassen haben sie nichts. Was man über das Leben eines GARRICK, SARAH SIDDONS, EDMUND KEAN, KEMBLE, MACREADY in England, eines DEVRIENT und SCHRÖDER in Deutschland liest, sind gewöhnlich hübsche Anekdoten und zerstreute Berichte, die gänzlich ungenügend sind um uns ein Bild ihrer Kunst vorzustellen. Nur das Einzige erhellt daraus dass die Shakespear'schen ihre Lieblingsrollen gewesen sind,

dass sie mit diesen ihre grössten Triumphe gefeiert und das Publikum oft trotz einer mangelhaften, ja heut zu Tage volkommen unerträglichen Bühnenbearbeitung hingerissen, bisweilen sogar in einen Zustand von extatischer Kunstraserei versetzt haben. [1])

Zur Zeit des Dichters lebten RICHARD BURBADGE, KEMPE, TARLETON und noch viele andere grössere oder kleinere Berühmtheiten des Theaters. Karl Elze nennt die Namen von 25 Schauspielern und giebt einige Notizen über ihr Leben. [2]) Die Nachrichten, sogar über die drei obengenannten, talentvollsten sind aber äusserst spärlich, und um uns ein Bild ihrer Thätigkeit zu machen reichen sie bei weitem nicht aus. Dass aber die Schauspielkunst damals in hoher Blüthe gestanden, und diese Männer wirklich geniale Schauspieler gewesen sind, lässt kaum noch einen Zweifel zu, scheint uns durch die überzeugendsten Gründe sichergestellt. Kann man sich denn Shakespeare denken arbeitend für und mit einer mittelmässigen Truppe? Wäre das nicht im Grunde die reinste Absurdität? Eine Bühne wie die Elisabeth'sche, welche kaum einige andere Darstellungsmittel als die rein schauspielerischen kannte und gestattete auf der einen Seite; auf der andern ein Dichter dessen Dramen voll solcher Züge sind welche nur vermöge eines vortrefflichen Spiels so wohl was die charakteristische als was die leidenschaftliche Seite anlangt, zur äussern Erscheinung gerathen und Eindruck machen können, und in Ermanglung solcher Verdolmetschungen immer unverstanden bleiben und kaum bemerkt an den Zuhörern vorbeigehen müssen. Ist es möglich diese beiden Thatsachen mit einander in Übereinstimmung zu bringen auf eine andere Weise als durch die Annahme, der Dichter habe

[1]) Es giebt zwei interessante Bücher über das englische Schauspielwesen, G. H. LEWES, On Actors and the Art of acting, Leipzig, Tauchnitz; H. BARTON BAKER, Our old Actors, London, 1881. Als MRS. SIDDONS die Rolle der lady Macbeth spielte, immer vor einem ganz ausverkauften Hause, packte sie die Nerven der Zuschauer, am meisten natürlich der Frauen, so gewaltig an dass Mancher in Ohnmacht fiel und weggeführt werden musste. Man nannte das the Siddons fever. Ein ähnliches erzählt Lord BYRON von sich selbst in seinem Tagebuch [von Th. Moore ausgegeben, Letters and Journal of lord Byron] als er KEAN Sir Giles Overreach, eine Person in PH. MASSINGER's Komödie A new Way to pay old Debts, spielen sah. Wie märchenhaft klingen uns diese übrigens zuverlässigen Nachrichten in die Ohren, denken wir an eine heutige so zahme, einschläfernde Shakespeare-Aufführung!

[2]) K. ELZE, William Shakespeare, S. 287 u. f.

die Aufführung seiner Werke auch der Aufgabe gewachsenen Kräften anvertrauen können? Es ist wahr, sein Genius hat die Leidenschaft, namentlich wo sie den höchsten Grad ihrer Spannkraft erreichen will, keineswegs für den Hauptzweck oder selbst für die vornehmste Zierde der dramatischen Kunst anerkannt, und dem sogen. Pathos gewährt er weniger freien Spielraum als seine Collegen; aber eine hervorragende Stelle in seiner Kunst nimmt die Leidenschaft doch unbestritten ein, und das lässt sich von ihm, der Schauspieler und Theaterdirektor war, sehr wohl begreifen. Nun ist die ihm völlig eigene Behandlung solcher leidenschaftlichen Scenen, ihre Objektivirung so zu sagen wie z. b. Lear's Spiel mit dem Stuhl, der seine Tochter vorstellen muss, und seine phantastische Ausschmuckung in der Wiesenscene wo er jedem grillenhaften Einfall sofort Gestalt geben will, wie mit dem Bogenschiessen, der Predigt auf dem Hut, u. s. w.; so auch Hamlet's wunderliche Einfälle und Neckereien gegenüber Polonius, Rosenkranz und Guildenstern, Ophelia, — kurz alle diese bekannten schauspielerischen Schönheiten derartig dass sie Anforderungen stellen, welchen nur Künstler erster Grösse zu genügen im Stande sind, wie die Erfahrung das bestätigt hat. Denn viele Schauspieler vermeiden diese Klippen und segeln behutsam darum hin oder haben sie den Muth sich daran zu wagen, so wird er selten belohnt, denn die Ausführung sieht nur zu oft dumm und läppisch aus. Hätte nun Shakespeare nur mit solchen Leuten in seiner Truppe arbeiten müssen, so ist es geradezu unbegreiflich, warum er so gern solche ungemein schwierigen, die Kräfte übersteigenden Aufgaben stellt; ein solches Wagniss könnte ja doch nur auf ein vollständiges Verfehlen hinauslaufen, war von vornherein unmöglich oder wenigstens hätte ein einmaliger Versuch ihn darüber belehren müssen. Aber nein! er kommt immer wieder auf solche Hexenkunst zurück, schreibt zwei Rollen, Macbeth und die lady, deren Spiel beinahe das ganze Drama hindurch aus einer Kette der schwierigsten schauspielerischen Aufgaben, aus einer fortwährenden Objektivirung des Gemüthzustandes besteht. Und doch hat Shakespeare kein Fiasco gemacht. Eine der wenigen ganz verbürgten Thatsachen über sein persönliches Leben ist dass er viel Geld verdient, und ohne Zweifel in seiner Qualität von Theaterbesitzer oder Schauspieler, und dass er nach damaligen Verhältnissen als

wohlhabender Mann gestorben ist. Die Annahme ist daher vollkommen gerechtfertigt, dass seine Stücke von den Schauspielern seiner Truppe eine kunstgerechte oder wenigstens befriedigende Darstellung erhielten. Natürlich waren auch damals Mängel aufzudecken und wurde Kritik daran geübt wie immer. Wir gehen aber noch weiter in unsrer Hypothese und wir erklären es für keineswegs unwahrscheinlich, dass Shakespeare manche Rolle, wie der Hamlet, Othello, Lear oder Macbeth für gewisse Persönlichkeiten geschrieben habe, etwa für BURBADGE, oder irgend einen andern.

Leidenschaftliche Scenen auf der Bühne zu sehen war damals die Leidenschaft des Theaterpublikums. Man braucht nur die Stücke von KYD, MARLOWE, WEBSTER, MARSTON, DECKER, TOURNEUR, CHAPMAN, FLETCHER, MASSINGER, FORD zu durchblättern um bald die Ansicht zu gewinnen dass leidenschaftliche Ausbrüche, rohe und wüste Scenen im grellsten Licht und den kecksten Farben gemalt, nur zu oft das Ziel sind was diese Talente sich vorgesteckt haben, manchmal war es wohl ein Zwang oder eine Pflicht, die erfüllt werden musste trotz besserm Wissen und den Erwägungen des gesunden Menschenverstands. Das Stück musste dem Publikum mundgerecht und pikant gemacht werden. Die rohesten Begierden, die übertriebensten Schmerzen erscheinen fast in jeder Scene. Dadurch wird die Lectüre dieser Werke, obgleich manche sogar grosse Schönheiten aufweisen und es sehr ungerecht wäre für diese die Augen schliessen zu wollen, für unsre Zeit doch nur zu oft peinlich und wirkt ermüdend, der Genuss wird zu sehr getrübt durch Scheusslichkeiten manchmal der widerlichsten Art. [1]) Es ist da kaum noch von menschlichen Charakteren die Rede, eher von Bestien, welche in einen Käfig zusammen eingesperrt, auf einander lossspringen und sich zerfleischen. Solche Handlungen wie des Herzog's von Calabrien der seine Schwester, die Herzogin von Amalfi — in WEBSTER's gleichnamigem Stücke — zur Raserei treiben will

[1]) Eine der schlimmsten ist wohl in CHAPMAN's Bussi d'Ambois zu finden, wo Montsurry seine Frau aufs Rad flechten lässt um sie zum Geständniss ihrer Untreue zu zwingen. Wer die letzten Scenen dieses Dramas — allerdings eins der geringern der Zeit — liest geräth allmählich in eine ähnliche Stimmung hinein wie der vom Alpdruck gequälte.

indem er Irrsinnige vor ihren Augen Tänze aufführen und mit ihren Ketten klirren lässt, und nachdem dies nichts ausgewirkt, die künstlich nachgeahmten Leichname ihres Gatten und ihrer Kinder ihr aus der Ferne zeigen lässt, damit sie glaube man habe sie ermordet, — diese und ähnliche Züge zeugen von der Erfindungsgabe des Verfassers aber auch von seinem Streben nur dem schlechten Geschmack des Publikums zu fröhnen. Auch die sanftern Gefühle werden systematisch übertrieben und überspannt vorgestellt und von dazu gehörigen und begreiflichen Motiven ist kaum eine Rede mehr, es muss durch künstliche Heizung eine Atmosphäre erzeugt werden, in welcher die Passionen recht aufleben und dann herrlich rasen und toben können. Was diese Dramatiker in der Schilderung der Leidenschaft anzieht ist nie oder nur höchst selten ihre Entstehung und allmähliches Anwachsen, sondern die ungezügelten Ausschweifungen und Verheerungen welche sie anrichtet. Wenn sie nur so recht in Blut und Gift herumwühlen können und dann noch einige bizarre Züge dreinmischen, da scheint es ihnen erst recht wohl su sein. Wie weit steht in diesem Punkte Shakespeare von ihnen entfernt? Shakespeare hat nie die Wahrheit verleugnet dass die Leidenschaft, obschon das Schauspielertalent erst durch sie recht glänzen kann, und ein grosser Theil des Theatervergnügens durch sie zu Stande gebracht wird, doch immer ein sehr willkürliches Erzeugniss des poetischen Gehirns bleibt das der Gefahr ausgestellt ist ins Wahnsinnige oder auch ins Lächerliche überzuschnappen, wenn nicht der Dichter dafür sorgt sie auf festen Boden aufzupflanzen und wie die riesenhafteste Eiche mit ihren Wurzeln tief in der Erde festsitzt, so die Leidenschaft wie hoch sie auch aufschlagen mag in den individuellen Charakter zu begründen.

Es kann gar nicht bezweifelt werden, dass Shakespeare nicht die Leidenschaft als etwas für sich, etwas freies und willkürliches sondern als ein vom Individuum abhängiges und gegebenes betrachtete, das auf gleiche Weise durch Entwicklungsgesetze bedingt wird als sein Verstand, sein Wille u. s. w. In der Psychologie — der jüngsten Wissenschaft unsrer Tage — ist das Kapitel über die Leidenschaft oder die Gefühle im allgemeinen wohl eins der dunkelsten. Weder über ihren Ursprung noch über die Ursache ihres

physischen Entstehens im Gehirn, ihre Stärke, Intensität, Dauer, u. s. w. ist man eigentlich zu sichern Schlüssen gekommen. Wenn irgendwo, so heisst es hier dissentiunt viri docti. Auch die Ästhetiker, wenigstens in früherer Zeit, haben die Leidenschaft zum Vorwurf ihrer Studien gemacht. Nicht eine der schlechtesten Definitionen welche erfunden sind, ist von O. Ludwig. Er nennt Leidenschaft die consequente Richtung auf ein Objekt. [1]) Diese Definition scheint diesen Kern von Wahrheit zu besitzen, dass ein einseitiges Ausströmen der Gefühle wozu der Wille sich anschliesst nach einer Richtung hin bei jeder Leidenschaft oder in jedem Menschen in welchem eine Leidenschaft vorwaltet, das feste Kennzeichen sei. Ein vielseitiger Mensch gehört wohl schwerlich zu den leidenschaftlich genannten. Von Jemand, der sich allen Einflüssen seiner Umgebung anzubequemen versteht, der Meister in der schwierigen Lebenskunst ist jedem Drucke ein Gegengewicht zu halten und somit das Equilibrium nie verliert, von dem wird wohl kein Mensch behaupten dass er von starken Leidenschaften beherrscht wird. Es ist zwar keineswegs ausgeschlossen, dass eine solche Person Leidenschaften oder intense Gefühle in seinem Innern hegt, doch müssen deren verschiedene sein, welche an Stärke einander gleich stehen. Eine Leidenschaft besitzt dieser Mensch nicht. Die Definition ist also eine ziemlich zuverlässige. Nur gegen die Hinzufügung des Objektes haben wir Einwendungen. Es giebt sehr wohl Leidenschaften oder starke Triebe, und besonders in der Jugend ist das der Fall, welche sich eines bestimmten Zweckes absolut unbewusst sind. Die während der Pubertät erwachende dunkle sexuelle Leidenschaft ist davon ein gutes Beispiel. Aber auch in reifern Jahren braucht eine Leidenschaft nicht immer sich eines Objektes bewusst zu sein. Sagt doch Mephistopheles von Faust, „Ihn treibt die Gährung in die Ferne." In diesen Worten liegt deutlich ausgesprochen Faust's leidenschaftlicher Drang nach einem ihm unbekannten Ziele, das er mit beiden Händen greifen möchte, wenn er nur wüsste wo es zu suchen.

Shakespeare's Ansicht über das Wirken der Leidenschaft im Menschen ist den reifsten Erfahrungen des Lebens gemäss und die

[1]) O. Ludwig, Shakespeare-Studien, Seite 456 f.

Wissenschaft, so weit sie über diesen dunkeln Punkt Licht zu verbreiten vermocht hat, bestätigt sie vollends. Wenn die Anlage zu gewissen hervorragenden Trieben oder Leidenschaften ein Geschenk der Natur, oder richtiger gesagt eine Erbschaft der Eltern und des ganzen Geschlechts ist, wie die heutige Wissenschaft uns zwingt anzunehmen, so bleibt es doch nicht weniger wahr, dass diese Anlage wie jede andere durch einwirkende Umstände erst die Herausbildung erhält, welche Andere später zum Urtheil veranlässt, diese oder jene Leidenschaft beherrscht den Menschen oder tritt stark in ihm hervor. Eben so sicher ist es dass diese Anlage sich nach den verschiedensten Richtungen hin, d. h. unter den verschiedensten Namen, und auch zu dem verschiedensten Grade entwickeln kann. Wenn die Anlage der Erblichkeit vom Anfang an mit hemmenden statt fördernden Umständen zu thun hat, wird sie verkümmern oder nur schwach bleiben. Wenn die ganze Entwicklung eines Individuums bestimmt wird von einwirkenden Umständen, was wohl unleugbar ist, so lässt sich von vornherein auch nichts über das Anwachsen gewisser Leidenschaften so wenig wie über andere Vermögen bestimmen; die Umstände können ja sehr viele oder sehr wenige, allerlei Art und von verschiedener Stärke sein. Der Mensch wird nicht immer was man in der Jugend in ihm gesehen oder zu sehen gemeint hat. Goethe sagt irgendwo, wenn alle Kinder würden was sie versprachen, so hätten wir lauter Genien. Die im Menschen herausgebildeten Leidenschaften oder die besondere Leidenschaft, wenn er eine solche besitzt, wird eine Resultante von Erblichkeit und spätern Umständen sein. Also eine Art von Prädestination, nach dem Dogma der Calvinistischen Theologie auf modernen wissenschaftlichen Gründen zurechtgemacht? Nein, das ist es nicht. Man irre sich nicht in dem Sinn des Wortes Umstand. Dieses begreift hier alles was sich nur ergeben und Einfluss ausüben kann, also auch die Erziehung, die Bewachung und Ermahnung von Personen deren Obhut wir in der Jugend angehören; sodann begreift es auch die Wahl und Selbstbestimmung, welche unsre herangereifte Vernunft trifft indem sie gewissen Umständen aus dem Wege geht oder ihren für schädlich erkannten Einfluss zu lindern sucht, hingegen die Einwirkung andrer aufsucht. So ver-

standen, entspricht der Grundsatz, dass die Leidenschaft die Resultante von Anlage und einwirkenden Umständen ist, unsren heutigen zwar mangelhaften Kenntnissen der Psychologie und ist doch keine Prädestination. Shakespeare lässt die arme Ophelia in ihrem Wahnsinn ausrufen: „O Gott! wir wissen wohl was wir sind aber nicht was wir werden können." In diesem Worte liegt der Fatalismus ausgesprochen. Aber die Macht der Selbstbestimmung wird auch nicht von Shakespeare verkannt. Lässt er doch Jago sagen: „In uns selber liegt's ob wir so sind oder anders."

Gestützt auf diese Überwägungen habe ich die Leidenschaft hinter den Charakter und die Handlung gestellt, und bei unsrer Untersuchung über die Entstehung dieser beiden, die Leidenschaft den dritten Bestandtheil, dessen Rang noch festgestellt werden musste, stillschweigend überschlagen. Für einen Theil ist das unrichtig und in Widerspruch mit dem Resultate unsrer Untersuchungen. Denn die oben beschriebene Entwicklung des Keims von Handlung und Charakter in antithetischer Förderung des einen durch den andern schliesst auch eine Entwicklung der Leidenschaft in sich ein. Eine Anlage ist sofort anwesend, und eine Tendenz zur Herausbildung ist bald ersichtlich. Jedoch ist die Leidenschaft mit gutemRechte als die dritte und letzt hinzutretende im Bunde zu verzeichnen. Sie erreicht ihr Wachsthum erst später, nachdem die Grundlage der Handlung und der Hauptcharaktere sich bereits im fertigen Zustande befindet.

Dazu kommt dass eine Leidenschaft, wie sie auch heissen möge, nie etwas Abstraktes ist und daher keine feststehende Form besitzt, sie erhält ihre Gestalt vom dem übrigen Charakter des Individuums und ist darum in ihrer Äusserung vielleicht in nicht zwei Fällen ganz dieselbe. Die innere Gradstärke ist immer verschieden, und die Bewegungen, Handlungen, Geberden worin sie sich auslöst, dasjenige was in der dramatischenKunst von erster Wichtigkeit ist, sind demgemäss nie gleich und abhängig vom Temperament. Ein Bild des Zornes, des Schmerzes u. s. w. gehört den Kunstidealen an, wie die Niobe, der Laokoon, der Apollo von Belvedere, aber eigentlich wissenschaftlicher Sinn liegt darin nicht, denn die Erfahrung lehrt uns nicht eine Norm, sondern tausenderlei Varietäten. Davon kann Jeder sich im Leben überzeugen. Wie verschieden äussert sich der Zorn nicht im Menschen? Er treibt

die Röthe ins Gesicht, bricht los und wüthet, oder verfärbt das Antlitz und macht sprachlos — une colère blanche, wie die Franzosen sagen — oder presst wohl die Thräne aus und beraubt der Kraft oder äussert sich in beissendem Spott, in kalter Vornehmheit u. s. w. Diese sind die momentanen Aufwallungen einer heraufsteigenden Leidenschaft, noch viel mehr aber sind die dauernden Nachwirkungen von Charakter und Temperament bedingt. Shakespeare hat nun bei der Schöpfung seiner Tragödien das Auge gerichtet auf die Gestaltung der Leidenschaft und ihre Wirkung von der Bühne herab. Wenn wir an die Anforderungen des Publikums in Betreff des Theatergenusses denken, kann uns dieses kaum mehr zweifelhaft sein. Wir erkennen es aber noch mehr daran, dass er die leidenschaftlichen Charaktere und die Lage in welche er sie versetzt immer wechselt. Er wusste sehr wohl dass erst dadurch die reiche Mannigfaltigkeit in ihren Formen zu verwirklichen war.

Unter vielen scheint die Eifersucht in der Ehe einer seiner bevorzugten Gegenstände gewesen zu sein, denn er hat sie dreimal im grossartigen Rahmen eingefasst behandelt und ausserdem noch in verschiedenen komischen Verhältnissen. In Othello, in das Wintermärchen, in Cymbeline erscheint die Eifersucht des Gatten als die Axe der Handlung und die Leidenschaft nimmt jedesmal starke Proportionen an. Im ersten Fall nimmt sie erst ein Ende nachdem sie das Lebensglück der davon betroffenen Personen, Othello und Desdemona, gründlich zerstört uud ihren Tod herbeigeführt hat. Im zweiten Fall tritt das Schicksal — zwar nicht in psychologischer sondern in märchenhafter Form — als heilbringende Macht dazwischen und hält die Leidenschaft auf der Bahn zu einem unabwendbaren Verderb noch zeitig zurück. Im dritten Fall ist die moralische Krankheit von etwas weniger gefährlicher Art und nähert sich mehr den vielfach vorkommenden Fällen des Gattenargwohns, wo es nur der vernünftigen Zwischenkunft und der geeigneten Mittel bedarf um das Übel zu heilen. Die Eifersucht des Posthumus hält eine Mitte zwischen der komischen und der tragischen Richtung, sie ist von ernster Natur weil dieser Gatte scheinbar die triftigsten Gründe zu seinem Verdacht hat, aber eben weil diese Gründe falsch, von der Verleumdung ausgestreut sind und Posthumus im übrigen ein rechtschaffner und

edeldenkender Mensch ist, so stellt sich die Gefahr als weniger drohend aus als im Wintermärchen, wo die Eifersucht völlig unmotivirt wie eine acute Krankheit losbricht.

Romeo und Julia ist die Tragödie der Liebe genannt, seit Lessing sie so getauft hat. Das ist ohne Zweifel richtig. Rein und unvermischt mit andern Zuthaten ist die Liebe da die Bewegkraft. Ist aber Antonius und Cleopatra auch nicht eine Liebestragödie, freilich in ganz anderm Sinne, weil die Elemente aus welchen diese complicirteste aller menschlichen Passionen da anders gemischt sind, also auch ihr Erzeugniss ein andres sein muss? Auch in der wunderlichen Komödie Troilus und Cressida wirkt die Liebe als die unwiderstehliche, zerstörende Macht auf das Glück von Menschen und Völkern, als die causa agens in der Politik. Und wollten wir erst Shakespeare's Behandlung der Liebe auf allen ihren buntverwirrten Wegen und Pfaden verfolgen, so hätten wir eine ganze Reihe von Komödien genau zu analysiren und gründlich zu besprechen. So weit können wir nicht gehen. Doch darf die Thatsache nicht verborgen bleiben, dass kein einziger Dichter auf der Welt die Liebe auf solche nach allen Richtungen hin erschöpfende Weise erfasst und gestaltet hat als Shakespeare. Fast jede Nüance durch Alter, Charakter oder gesellschaftliche Lage bestimmt findet sich bei ihm vor. Wir sehen da die Liebe der Jugend [1]), des gesetzten Alters [2]), die Liebe in der vornehmen Welt [3]), oder die des gewöhnlichen Bürgerlebens [4]) oder des Bauern auf dem Lande. [5]) Auch die Mutterliebe hat Shakespeare mit hinreissenden Worten geschildert in den Klagen der Königin Constance um den Verlust ihres Sohnes Arthur Plantagenet in König Johann (III. 4). Oder wollen wir unter Liebe nur die geschlechtliche Liebe verstehen, so treffen wir eine endlose Menge von Nüancen an, immer von Charakter und Temperament abhängig. Es giebt da die sentimentale, die überschweng-

[1]) Romeo und Julia, Edelleute von Verona, Sturm, Wintermärchen, Troilus und Cressida.

[2]) Julius Caesar [Brutus und Portia], Antonius und Cleopatra

[3]) Die Regel in den Komödien.

[4]) Bürgerliche Liebesverhältnisse sind geschildert in die lustigen Weiber von Windsor, Zähmung der Widerspenstigen.

[5]) In Wie es euch gefällt und Wintermärchen.

liche, die egoistische, die sich hingebende, die vorlaute, die schweigende, die sinnliche, die aus Übereinstimmung der Seelen geborene, die tiefempfundene, die eingebildete, die lächerlich machende, die beherzt machende Liebe, ja wie viele Sorten und Schattirungen der Liebe trifft man nicht in Shakespeare's Werken! Es kann uns bei näherer Betrachtung kein Wunder nehmen, dass Shakespeare diese Leidenschaft mehr als jede andere zum Gegenstand seiner tiefen Betrachtungen gemacht hat, denn erstens schleppt sie in ihrem Gefolge gewöhnlich andere Neigungen und Schwächen des Menschen mit oder stellt sie ins hellste Taglicht, und deckt sie ohne Erbarmen auf; denn, wie einmal Jemand bemerkt hat, kann der Mensch alles in seinem Innern verbergen, ausgenommen die Verliebtheit und das Zahnweh. Und wenn es so bestellt ist, eröffnet die Liebe dem Lustspieldichter eine reiche Fundgrube für seine Arbeiten. Zweitens war zu Shakespeare's Zeit die Liebe die Modepassion per excellentiam. Jedermann hatte der Göttin Venus zu huldigen, gleichviel ob sein Herz dabei mitsprach oder nicht, wollte er für einen netten Menschen nach damaligen Begriffen durchgehen. Bekanntlich hat Elisabeth von ihren Höflingen bis ins sechsigste Jahr den Zoll der Verliebtheit in ihre jungfräuliche und ewig frische Person abgefordert, und nichts empörte sie so sehr und war im Stande sie zu der rücksichtslosesten Grausamkeit hinzureissen als wenn ihre Hofdamen sich vermassen eine — wenn auch geheim gehaltene — Heirath zu schliessen oder wenn ihre Freunde sich lieber eine gesetzliche Ehefrau nahmen als mit faden Complimenten an ihren Füssen zu schmachten. Welche Hartherzigkeit in Queen Bessy steckte und hervortrat sobald ihre grenzenlose Eitelkeit verletzt war, haben die Leicester, Essex und Raleigh vollauf erfahren. Wo die Königin voranging, folgten die andern. Es hat darum Shakespeare nie an Material gefehlt zu seinen Studien über die Liebe, sein Blick wurde fortwährend auf sie gelenkt. Sogar für einige Hauptsorten gebraucht er besondere Worte. So bedeutet *Love* das Allgemeine, die Liebe an und für sich; *Affection* ist tief empfundene, aus dem Herzen kommende Neigung; *Favour* die glückliche Liebe welche Wohlwollen und Erwidrung findet; *Fancy* ist ungünstiger, will sagen die Verliebtheit von capriciöser Art, die Mode-Verliebtheit; *Fashion* ist

eine sehr ordinäre Sorte, höchst unzuverlässig, *merely a lust of the blood and a permission of the will*, um mit Jago zu sprechen, und auch der weise Polonius äussert sich über die *Fashion* auf sehr geringschätzende Weise. Bei Shakespeare's Zeitgenossen ist die Liebe auf gleiche Weise die am öftesten vorkommende Bewegkraft des Stückes und bildet dann die Intrigue; aber ihre Äusserungen bestehen meistens oder durchgehends in brutaler Gewalt oder widerlichen Ausschweifungen, fast nie erscheint sie wie das zarte, süsse Feuer, das die Brust der Shakespear'schen Mädchengestalten so lieblich erwärmt. [1])

Wenden wir uns jetzt zu andern Leidenschaften. Nicht nur Macbeth ist der ehrgeizige, sondern auch Richard III, mögen auch die Äusserungen dieser Leidenschaft ganz verschieden sein. In Macbeth wüthet sie wie eine wegzehrende Krankheit und verdankt einer überspannten abergläubischen Einbildungskraft, Nahrungsstoff und Wachsthum. Bei Richard tritt die Leidenschaft prosaischer an den Tag, denn dieser wird von ihr gar nicht wie von einer Krankheit angesteckt, er bleibt immer bei kühlem Verstande, und die Hallucinationen gegen den Schluss kommen nur in tiefster Nacht und bei ganz aussergewöhnlichen Umständen, durch die Spannung wegen der bevorstehenden Schlacht — ähnlich wie bei Brutus — begünstigt vor. Richard stirbt aber als ein geistesgesunder Mensch, dem nur der moralische Sinn fehlt um ein sehr schätzbarer Fürst zu sein, eine Art von Napoleon I, keineswegs aber als ein gebrochener Mensch, dem das Leben keinen Werth mehr bietet, wie Macbeth. Auch in Henry Hotspur (Heissporn) brennt der Ehrgeiz in lodernden Flammen und der Verschwörer Cassius ist ihrem krankmachenden Einfluss sehr unterworfen.

In Hamlet hat Shakespeare den Hang zum Grübeln über sich selbst und die Welt um sich herum, welcher wenn zu viel daran zugegeben wird den Geist verdüstert statt ihn zu erhellen und dem Erfüllen der tausenderlei Pflichten und Aufgaben des Lebens immer

---

[1]) Eine der rohesten Schilderungen der Geschlechtsliebe ist in John Ford's Tragödie 'T is pity she's a Whore, wo der Incest zwischen Bruder und Schwester die Axe der Handlung bildet.

mehr abgeneigt macht, dargestellt und dieser Hang wächst vor unsren Augen heran zu der Grösse einer Leidenschaft, welche dem Auge die Erscheinungen des wirklichen Lebens verunstaltet und verzerrt und daher es unmöglich macht sie in ihrer wahren Gestalt festzuhalten und zu bezwingen, während sich im Innern dem durchdringenden Blicke immer tiefere Abgründe öffnen, die den Verstand am Ende zu verschlingen drohen.

Es ist eine allbekannte Thatsache dass keine Shakespear'sche Figur so viel Kopfbrechens und Gelehrtenschweiss gekostet hat als gerade diese. Der philosophische Geist, besonders der Deutschen, hat von Goethe an bis auf den heutigen Tag seinen Scharfsinn an dem Hamlet-Charakter erprobt und es hat sich ein Haufen von Auslegungen gebildet, welchen durchzuarbeiten wohl nicht gern Jemand mehr unternehmen möchte. Es wäre kaum erträglicher als Festungsstrafe, geschweige denn ein Genuss. Es scheint als ob der Kern des Hamlet'schen Charakters von Shakespeare in eine solche Masse von geheimnissvollen, undurchdringlichen Umhüllungen versteckt geworden sei, dass er nicht oder höchst schwierig herauszufinden war. Oder hat man wohl auch vor lauter Bäumen den Wald nicht gesehen? Dass der Dichter in den Hamlet, etwas mehr als in einen seiner andern Charaktere, feine Züge hineingelegt hat, welche genau zu prüfen und in der Verkettung von Ursache und Folge darzulegen ein würdiger Gegenstand der Psychologie sein könnte, werde ich nicht bestreiten. Übrigens scheint mir die Hauptsache weniger geheimnissvoll als viele Ausleger es vorgestellt haben, wenigstens dass die Passion zum Grübeln der Hauptzug ist, scheint mir überaus deutlich und unbestreitbar. Nun ist Hamlet keineswegs ein alleinstehender Fall dieser Leidenschaft. Ehe Shakespeare den Hamlet zu Ende gebracht in der Gestalt wie wir das Drama besitzen, hatte er bereits eins geschrieben in welchem dieselbe philosophische Grübelei auf verhängnissvolle Bahnen führt. Ich meine Richard II. Dieser schwache König auf Englands Thron ist Hamlet's Doppelgänger. Mögen seine philosophischen Betrachtungen bei weitem nicht den Tiefsinn und die klare skeptische Weltanschauung von Hamlet erreichen, welche uns so sehr unterhält und entzückt, gehen sie auch eher aus einem kindischen Spiel mit Gedanken und mit gesuchten Vergleichen hervor, das ändert

am Grunde der Sache nichts. In Richard steckt dieselbe für das Leben unpraktische und auf die Beschaulichkeit angewiesene Natur wie in Hamlet, nur dass sie bei diesem ihre edle, männliche Seite herauskehrt, wodurch sie erhaben und unsrer Hochachtung und Mitleid würdig wird, während sie bei Richard umschlägt ins Gegentheil, ins Weibische Zaghafte und Verächtliche. Sogar ein drittes Mal hat Shakespeare einen grossen Charakter auf dieser Grundlage aufgebaut, Brutus. Brutus wird nicht bloss als Philosoph vorgestellt, sondern er ist wirklich ein tiefer, gründlicher Denker und dazu ein Mann von den edelsten Grundsätzen, und von hoher Pflichtsbetrachtung. Zum Politiker aber besitzt er nicht im geringsten das rechte Zeug und kann er nur misslingen. Es fehlt ihm an dem Parteigeist, an der Einseitigkeit, ohne welche kein eigentlicher Politiker bestehen kann, und, was das schlimmste ist, er besitzt gar keinen Tact und keine Fähigkeit zum praktischen Handeln. Er bewegt sich ausschliesslich in der Welt der abstrakten Begriffe, und hat von den wirklichen Leidenschaften der Menschen und ihren Motiven, mit welchen im Staat gerechnet werden muss auch wenn man sie zu höhern Zwecken dienstbar machen will, kaum einige Ahnung. In dieser Beziehung übertrifft Hamlet ihn weit.

Schon aus diesen Beispielen muss erhellen, dass nichts unrichtiger ist als die landläufige Ansicht, Shakespeare habe in jedem Drama, wo man denn gewöhnlich nur an die Tragödien denkt, eine bestimmte Leidenschaft geschildert. Dieser Ausdruck darf höchstens in der Bühnenpraxis gestattet sein, wo sehr viele Stücke nie oder höchst selten zur Aufführung kommen und das ganze Shakespeare-Repertoire meistens aus 8 bis 10 Stücken besteht; in andrer Hinsicht ist er grundfalsch. In Folge dieser Ableitung der Leidenschaft aus dem Charakter und ihrer Mischung aus jedesmal andern Bestandtheilen, sind Shakespeare's Werke die Lehrschule von Menschenkenntniss und Lebensweisheit geworden, aus welcher man nie aufhören kann Belehrung zu schöpfen. Die Leidenschaft ist mehr als ein knisterndes, verpuffendes Feuerwerk in schönen Versen, sie ist eine einseitige Herausbildung des menschlichen Organismus, welche gefährlich wird oder werden kann.

Aber das Shakespear'sche Princip, wonach die Leidenschaft für sich nichts ist, geht noch weiter. Auch im selben Charakter

während dem Verlauf der Handlung nimmt sie verschiedene Gestalten an. Hamlet's Skepticismus treibt ihn zur Melancholie, zur Reizbarkeit, zum Spott und zur Periflage, zu einsamen Betrachtungen über unlösbare Fragen, zu moralischen Selbstkasteiungen, zum Verkehr mit in seinen Augen interessanten oder wahren Menschen, wie der Schauspieler und der Todtengräber. Es ist eine zusammenhangende Reihe von Stimmungen, jede mit ihrer eigenen Farbe, aber alle aus derselben Leidenschaft naturgemäss entspriessend

Bei Macbeth und Lear äussert sich ihre Leidenschaft wiederum verschieden. Macbeth's Zagen und Bangen vor der That, seine schreckliche Gewissensfolter während und nach dem Morde, seine spätere Entschlossenheit weil es nun einmal geschehen, sein Trübsinn aus Enttäuschung über das doch eigentlich verfehlte Lebensziel entspringend, sein gereizter Zustand wegen der Angriffe auf seine Krone, abwechselnd mit Lebensverachtung und dem Humor der Verzweiflung, Alles verwandte Stimmungen mit demselben Grundton. Lear's unmotivirter Zorn gegen Cordelia und Kent [1]), sein ungeduldiges Wesen, sein Rasen und Toben über die ihm zugefügte Kränkung, steigern allmählich zu der erhabensten Kraftentfaltung deren ein Mensch fähig ist, zu dem unbeugsamen Widerstande des Einzeln gegen die Menschenwelt, womit auch die Natur und die Götter sich verschworen haben; bald aber sinkt der Ton herab und schlägt um in den grotesken Humor, der in den Wahnsinn überschnappt, und am Ende als der Verstand zurückgekehrt, tritt das wohlthätige, die Geisteswunden heilende Gefühl der Dankbarkeit und der Liebe gegenüber Cordelia hervor. Eine so gewaltige Schilderung der Leidenschaft wie im Lear sucht man in der Poesie der ganzen Welt vergebens. Das einzige, woran man noch denken kann und womit Shelley die Lear-tragödie verglichen hat, ist der gefesselte Prometheus von Aeschylus. Aber

[1]) Es ist in einigen Fällen, und Lear gehört dazu, schwierig zu sagen, worin die Leidenschaft eigentlich besteht, welchen Namen sie verdient. Wieder ein Beweis dass Shakespeare keine abstrakte Leidenschaft kennt, dass sie ihm nichts als die Abweichungen vom Gleichgewichte im Charakter ist. Die Namen sind nur zu oft konventionelle Benennungen aus Bedürfniss des Andeutens eingestellt. Welchen Namen muss man dieser Mischung von Selbstsucht, Mangel an Kenntniss und Beherrschung seiner selbst, und Jähzorn, wodurch Lear sich auszeichnet, geben?

von solchen Abgründen des menschlichen Elends und von einer solchen Vielstimmigkeit der Töne hatte der Grieche keinen Begriff. Das überstieg weit die Grenzen seiner Kunst, geschweige noch dass er auf den Gedanken eines Humors, wie uns der Narr und Edgar bieten, hätte kommen können.

Das sind nun die leidenschaftlichen Ausbrüche, aber wie viele ruhigere und sanftere Momente liegen noch dazwischen und daneben. Bei keinem Menschen ist die Leidenschaft fortwährend im höchsten Spannungsgrad. Die Natur erlaubt das nicht. Darum sind die andern Theaterdichter, die Marston und Decker so unwahr, weil sie immer auf das Pathetische hinarbeiten, ohne irgend welche Zunahme und Abnahme, ohne Hebungen und Senkungen zu erkennen. Sogar beim gewaltigsten Toben müssen doch nachher Ruhepausen eintreten, denn jede Kraft hat einen Höhepunkt und sobald dieser erreicht worden, muss sie herabsinken. Es giebt kein Crescendo ohne Decrescendo, und diese auf- und zurückgehende Bewegung ist Rythmus. Diesen Rythmus natur- und kunstgemäss darzustellen, ist ohne Zweifel die höchste und schwierigste Aufgabe des Dichters und seines Dolmetschers, des talentvollen Schauspielers.

Shakespeare's Charakterrollen, wie Falstaff, Malvolio, Polonius u. a. — um mit der Theatersprache zu reden — genau und in allen ihren Feinheiten und Nüancen zu spielen, ist ungemein schwierig, weil dazu gehört ein feines Verständniss für mancherlei kleine Züge, welche da sie oft nur leicht skizzirt und etwas versteckt sind, herausgefühlt werden müssen, ohne noch zu rechnen den richtigen Tact in der Wahl der Mittel womit diese erst recht zur äussern Erscheinung gerathen; aber die Leidenschaftsrollen zu spielen wie Shakespeare sich die gedacht hat, dazu werden immer aussergewöhnliche und seltene Gaben benöthigt sein. Man giebt sich nur selten Rechenschaft davon, welch ein unendlicher Reichthum an Schauspielerischer Schönheit in diesen Rollen steckt. Die Wenigsten, welche im Theater sitzen, empfinden es richtig, wie der Schauspieler auch wenn er Talent und Ruf besitzt, noch immer unter dem eigentlichen Niveau bleibt, welches die gewissenhafte Erläuterung des Textes aufstellt. Wie oft gehen ihm die gehörige Kraft und Stimmbeugung ab, welche ihn befähigen müssen in das ausgesprochene Wort dasjenige hineinzulegen, was der wahre Inhalt ist.

Worte, die wie Pfeilspitze ins Herz des Zuschauers hineindringen sollten, gehen beinahe unvermerkt vorbei, wenigstens nie wird das gehörige Gewicht darauf gelegt. Man könnte ganze Bogen vollschreiben mit gerechten Klagen, wie Rollen wie Lear und Othello auf die Weise verhunzt werden, nicht weil der Charakter missverstanden wird sondern dadurch dass nur ein Ton, eine Stimmung der Leidenschaft herausklingt, während man in Abwechslung verschiedene hören sollte. Aber das Organ des Schauspielers verfügt über diesen Klang, nicht über jenen, und somit sucht er die Rolle seiner Begabung, statt umgekehrt seine Begabung der Rolle anzupassen. Aber schweigen wir lieber von diesem unerfreulichen Gegenstande. Was nützen Klagen?

Kein Dichter hat für den geniebegabten Schauspieler so viel gethan wie Shakespeare. Ohne Zweifel hat er bei der Wahl seiner Stoffe, wenigstens wo es die Tragödien betrifft, auch an seine Darsteller gedacht, wie er ihre Gaben, die er durch sein eigenes Spiel mit ihnen hatte kennen lernen, in diesem oder jenem Fall worüber er nachsann in Anwendung bringen, wie er aus jedem das herausziehen sollte wozu er am besten veranlagt war. Zwar besitzen wir für solche Behauptungen gar keine faktischen Beweise, doch gegen die Wahrscheinlichkeit verstossend ist eine solche Hypothese nicht. Denken wir nur daran, wie die Einrichtung der Bühne, die alten Traditionen des Theaters, die eigenthümlichen Verhältnisse des Dichters gegenüber der Theaterdirektion so ganz anders wie heute, das Faktum dass Shakespeare selbst Schauspieler war und in seinen Dramen überall den Schauspielern die dankbarste Gelegenheit zum Entfalten ihrer Gaben geboten hat, — wie alle diese Thatsachen übereinstimmend auf die Möglichkeit verweisen, dass er in diesem Sinne für seine Bühne gearbeitet habe. Es ist mir manchmal vorgekommen, als haben wir es vielleicht einem Burbadge, Tarleton, Kempe oder andern vorzüglichen Schauspielern der Zeit zu verdanken, dass wir die Tragödien von Shakespeare besitzen Welche schwierige Aufgaben legt er dem Schauspieler nicht auf die Schultern? Da sind erstens die Doppelrollen, wo die Person gewissermassen ein Janus-Gesicht hat, entweder aus absichtlicher Heuchelei wie Richard III, Edmund, Jago, oder weil er sich verstellen muss wie Macbeth hie und da oder

wie Hamlet der Komödie in der Komödie spielt. Die andern tragischen Rollen sind die der rythmischen Leidenschaft, wie ich sie bezeichnen möchte, hauptsächlich Othello und Lear, aber auch Coriolan, Timon, Antonius. Dass diese rythmische Abstufung und Steigerung eine rein schauspielerische Aufgabe ist, sieht Jeder von selbst. Andere solche schwierige aber dankbare Aufträge für diese mimische Kunst sind die Gegensätze der Hauptperson im Verhalten zu den übrigen, wie erstens das in sich selbst gekehrte, versunkene Wesen, welches viele Monologen kennzeichnet — Hamlet, Brutus, Macbeth — dann die Zerstreutheit im Dialog mit andern, wie Macbeth gegenüber den Feldherrn, welche ihm die Nachricht seiner Standeserhöhung überbringen, Lear wenn er darüber nachsinnt, wie er Cordelia verkannt hat, u. s. w. Was hätte nun Shakespeare daran gehabt solche Rollen zu verfassen, wenn er Niemand gefunden hätte der sie besser spielen konnte als — heute z. B.? Wäre es eigentlich nicht ein Unsinn gewesen sie zu schreiben ohne Kräfte ersten Ranges? Mich dünkt, wir dürfen es wohl dafür halten, dass ein glückliches Zusammentreffen zweierlei Umstände — die Anwesenheit eines genialen Schauspielers wie Burbadge unterstützt von andern vorzüglichen Kräften und das gleichzeitige Leben und Arbeiten eines dramatischen Genies das durch seine Natur von selbst dahin geleitet wurde diese mimische Kunst bis auf den Grund zu verstehen und gänzlich zu ihrem Behuf zu dichten – hier mitgewirkt hat, wie es vielleicht nur ein Mal in solchem Masse in der Geschichte vorgekommen ist, und dass wir diesem glücklichen Ereignisse diese Poesie zu verdanken haben.

XIII.

Hinter den drei hervorragenden Momenten im Shakespear'schen Drama, die Handlung, der Charakter, die Leidenschaft steht ein drittes die Motivirung, als die Kette welche sie zusammenhält.

Wir werden über diesen Punkt hier nur kurz handeln, da die

wichtigsten Fragen, welche sich dabei erheben als, in wie weit Shakespeare's Motivirung mit unsrer Erfahrungswelt zusammenhängt, ob wir vielleicht diese Welt der Imagination auf einem andern Boden als der welchen wir unter den Füssen haben aufgebaut, uns denken müssen, und solche mehr in einem folgenden Capitel zu besprechen sind, wo sie besser ihre Stelle finden als hier. Diese Fragen sind erst in unsrem Jahrhundert gestellt worden, für die Zeitgenossen, ausgenommen etwa SIDNEY und die kleine Zahl Anhänger der klassischen Schule, bestanden sie nicht. Darum gehört ihre Besprechung mehr dem Gebiete der rein poetischen Schönheit in Shakespeare's Werken an. Wir beschränken uns hier auf die Motivirung, in so weit sie für das Drama im Ganzen nur in Bezug auf den Zusammenhang der Scenen von Wichtigkeit ist.

Wir müssen unterscheiden zwischen einer äussern und einer innern Motivirung. Eine bekanntere Unterscheidung als diese ist eine pragmatische und eine psychologische Motivirung, Termen welche O. Ludwig gebraucht. Wir wollen aber diese Benennungen lieber nicht übernehmen, damit der Leser nicht irregeführt werde durch den Gebrauch von Namen, welche nicht genau passen auf die Begriffe, welche wir darunter verstanden haben wollen. Es ist darum vorläufig besser von einer äussern und einer innern Motivirung zu sprechen. In wie fern die eine mit der pragmatischen, die andere mit der psychologischen übereinstimmt, wird sich schon zeigen.

Wir haben gesehen, dass die bedeutsame Schranke zwischen dem frühern Drama und Shakespeare's Kunst, in der Gruppirung der Scenen um ein Grundthema oder den Kern der Handlung besteht. welcher reformatorischer Zug sich schon in dem Drama Titus Andronicus anmeldet. Was wir nun unter der äussern Motivirung verstanden haben wollen, ist identisch mit dieser Gruppirung um ein Grundthema; die Motivirung ist gleichsam die Conclusio welche wir ziehen aus einer Reihe von vorhergehenden Prämissen, welche darin bestehen dass alle Scenen des Dramas zusammenhängen, in organischer Verbindung; und organisch bedeutet, dass die Theile der Peripherie eine Verbindung mit dem Centrum besitzen dergestalt dass sie dem Centrum unterworfen, dienstbar sind, so wie im menschlichen Körper die Nerven und

Muskeln der Extremitäten correspondiren mit den Ganglien-cellen im Rückenmark und Gehirn.

Dass diese Eigenschaft eine dem Shakespear'schen Genie eigene ist, und die Vorgänger diese entweder nicht besassen oder wenigstens keinen Beweis davon geliefert haben, und warum diese Eigenschaft in dem vor-Shakespear'schen Drama fehlte und fehlen musste, — diese Fragen haben im Verlauf dieses Capitels sammt dem Anhang MARLOWE und SHAKESPEARE ihre ausführliche Erörterung gefunden, und darauf brauchen wir nicht zurückzukehren. Auf gleiche Weise sind wir zu der Erfahrung gelangt, dass die Umkehr der epischen Methode in die dramatische sich nicht auf einmal sondern nach und nach bei Shakespeare vollzogen hat. Namentlich in Pericles, den drei Theilen von Heinrich VI, Richard III, König Johann und einigen Komödien, wie Verlorene Liebesmühe, die Zähmung der Widerspenstigen, Komödie der Irrungen machen sich die Spuren der alten Zerfahrenheit noch etwas bemerklich und später sind sie in Lear, Cymbeline, Antonius und Cleopatra nicht ganz verschwunden.

Die Handlung bewegt sich durch die Scenen hin, in den Handlungs- und Einschaltscenen rasch, in den Situationsscenen mit kleinen Schritten oder sie steht still. Wie mehr äussere Handlung oder Pragmatismus — um diesen gleichbedeutenden Term auch zu benutzen — im Stücke anwesend ist, desto zahlreicher sind die Handlungs- und Einschalt-scenen. Das ist der Fall in den englischen Historien und den Römerdramen. Einiger Pragmatismus giebt es aber selbstverständlich überall, denn die Grundzüge der Geschichte, das Gerippe so zu sagen ist nicht anders als Pragmatismus oder pragmatischer Inhalt. Und die englische Volksbühne leistete dem Pragmatismus starken Vorschub, erforderte ihn sogar. Stücke ganz der aüsseren Handlung baar oder arm daran, wie die klassische Schule, passten nicht auf dieser Bühne. Die zwei Grundfehler, welche damals dem Dichter über dem Haupt schwebten, waren entweder Mangel an Thathandlung, oder Zusammenstoppelung von Ereignissen und Mangel an Übersichtlichkeit. Nun, der erste Fehler kam im Volksdrama nicht vor, der zweite war allgemein und von Vielen begangen. Diesen Fehler zu vermeiden hat Shakespeare sich ernsthaft bestrebt, obwohl er nach moderner Ansicht das vielleicht

nicht genug gethan hat. Doch hat er in seinen besten Stücken die Thathandlung reducirt auf das Nothwendigste, solche Momente ausgeschieden welche entbehrlich waren oder sie hinter die Coulissen gestellt und ihre Ausmalung der Phantasie überlassen, und alles übrige beibehalten und so viel möglich in einen organischen Verband zu einander gebracht. So gehören die Theile seiner Handlung zusammen, und entspringt aus dem einen der andere, in logischer Verkettung. Ob nun die Theile und ihre Verkettung auf Wahrscheinlichkeits- oder Erfahrungsgründen beruhen, das sind Fragen, welche Shakespeare's Zeitgenossen sich wohl kaum gestellt haben. Die Leute von damals, mit Ausnahme von Sidney und ähnlich denkenden, hielten das Abenteuerlichste und Märchenhafteste gar nicht für unmöglich, sie nahmen es einfach an ohne zu kritisiren. Und was uns, wissenschaftliche und skeptische Köpfe des XIX Jahrhunderts betrifft, wenn wir ein Drama von Shakespeare aufführen sehen könnten, wie es sein soll, wenn uns noch ein GARRICK, KEAN oder Mistress SIDDONS mitreissen könnte, — so würden wir die Frage der Wahrscheinlichkeit wohl erst zu Hause überlegen oder vielleicht auch wohl gar nicht. So lange wir vor der Rampe sitzen, kann der Dichter, wenn er diese Zauberkunst gut versteht und seine Schauspieler ihn dabei unterstützen uns eigentlich vormachen was er will, er lässt uns nicht zur Besinnung kommen, reisst uns in seine Zauberwelt mit. Wir mögen dann später wenn wir wieder uns selbst geworden sind ihm mit dem kritischen Messer drohend auf den Leib rücken, das kümmert ihn sehr wenig, er hat uns in seiner Macht gehabt, und das nächste Mal thut er es wieder. Man glaubt kaum, wie Shakespeare diese Kunst des Vormachens versteht und welche Mittel er anwendet um unsern kritischen Verstand zu umgaukeln, so dass es uns nicht mehr einfällt nachzurechnen wie die Geschichte denn eigentlich in einander sitzt. Das bedeutendste und mächtigste dieser Mittel ist seine Präparirkunst. Er hat Scenen, welche eigentlich nur dem Zweck dienen zu präpariren auf das Bedeutsame das folgt. Er versichert sich so handelnd unsrer gespannten Phantasie und einer günstigen Stimmung unsres Empfindens, und das Bereitgehaltene wirkt dann doppelt wenn es erscheint. Die Geisterscene in Hamlet, welche dem Gespräch Hamlet's mit seinem Vater vorangeht, ist davon ein Beispiel. Wir geben uns gewöhnlich

nicht genug Rechenschaft davon, wie durch diesen Anfang unser Interesse für die weitere Hamlet-geschichte für gut gefesselt ist, wie wir einmal von der imposanten Erscheinung des Übernatürlichen überwältigt, in die Stimmung hineinversetzt sind alles weitere für natürlich und begreiflich zu halten. Und doch, auf welchen schwachen Füssen steht eigentlich diese Handlung? Welcher Autor würde es wagen, eine solche Zerstörung von Geist und Gemüth, wie bei Hamlet auftritt und welche den Untergang einer königlichen Familie nach sich schleppt, von einer Spukgeschichte abhängig zu machen, welche auf jeden andern Menschen als den empfindlichen Hamlet schwerlich diesen Eindruck zu Wege gebracht hätte? Welch albernes Gewäsche! würde man bald ausrufen, wenn ein moderner Hamlet entstünde.

Aber die unendliche Kunst auf diese Geisterscene angewendet, die frappante Wahrheit die daraus spricht, die täuschende nach dem Leben wie copirte Soldatengespräche, welche als naturalistische Umrahmung das Übernatürliche umfassen und abheben müssen, — das Alles macht dass wir im Theater sitzend die Wahrscheinlichkeit der Geschichte nicht kritisiren können. Die Hexen-scene in Macbeth präparirt auf ähnliche Weise. Aber auch um die Katastrophe einzuleiten liebt Shakespeare die Präparirung. Er erweckt in uns dadurch die Ahnung eines bevorstehenden furchtbaren Ereignisses, aber welches oder wie darüber lässt er uns lange im Ungewissen. Duncan's Gespräch vor Macbeth's Schloss übt diese ahnungsvolle Wirkung durch den Gegensatz aus, denn wir wissen über welchen Plan Macbeth brütet und wir haben die Lady in ihrer Furiengestalt schon erblickt. Dasselbe thun die Scenen vor Banquo's Ermördung, das Versprechen beim Mahl zu erscheinen, und Macbeth's geheimnissvolle Sprache gegenüber seiner Frau. Eines der schönsten Beispiele ist aber das herrliche Gespräch von Desdemona mit Emilia kurz vor ihrem Tode. Da wird uns Gefühl so gewaltig erschüttert, dass wir es von Shakespeare grausam gehandelt finden, dass er uns so tief fühlen lässt, wie makellos rein und liebenswürdig diese Frau ist, welche er so bald darauf vor unsren Augen hinmorden lässt. Präparirt wird weiter die tragische Stimmung in der Scene im Zelt des Brutus, wo die freundliche Unterhaltung mit dem Knaben Lucius der Anlauf ist zu der erhabenen

Erscheinung von Caesars Geist, und diese wieder die verhängnissvolle Schlacht vorbereitet.

Alle Präparirungsdetails bei Shakespeare hier aufzuzählen würde ermüden und ist unnöthig. Nur die Weise, wie die Katastrophe in Hamlet vorbereitet wird, überschlagen wir ungerne. Sie ist wohl das schönste Muster der Erweckung einer tragischen Stimmung, welche die Geschichte des Dramas darbietet. Am Schluss des IVten Aktes kennen wir bereits die Schlingen, welche die beiden durchtriebenen Schuften, der König und Laertes dem arglosen Hamlet spannen wollen, und wir schweben in Furcht über sein Leben. In der 1en Scene des Vten Aktes erhält unser Gefühl durch die Kirchhofscene und das Begräbniss Ophelia's eine sehr düstere Stimmung, und zugleich wird durch diese neuen Gegenstände unsre Aufmerksamkeit von der Hauptsache etwas abgelenkt. Dann folgt nach dem Gespräch mit Osrick — eine kurze Abspannung unsres Gefühls durch das Komische — die dem Schluss vorangehende Scene, in welcher wir wieder erblicken, wie Hamlet immer zaudert und schwankt zwischen Vorsatz und Ausführung, und wie ihm die Kraft immer mehr entgeht. Wir schaudern über eine so weit getriebene Sorglosigkeit gegenüber einem Schurken wie König Claudius, Hamlet's fatalistische Ergebung verspricht uns das Schlimmste. Endlich folgt die furchtbar spannende Fechtscene. Und nun, was geschieht? Wir wissen, wie der Strick gespannt ist. Aber nun tritt dass Schicksal — d. h. unberechenbare Umstände — hervor, und wirft die wohl aufgestellte Schachpartie des Königs mit einen Ruck durch einander, greift selbst hinein, und in wenigen Minuten, überraschend schnell, wie aus der Luft gefallen und doch so einfach und natürlich möglich stürzt das ganze königliche Haus von Dänemark zusammen und es bleiben die Leichen zum Wegtragen liegen. Alle feingesponnene Berechnungen des Menschen sind Spinnengewebe für die eiserne Faust des Schicksals.

XIV.

Ein Paar Worte sind noch über die Historien und Komödien zu sagen, da wir bisher fast ausschliesslich die Tragödien unsrer Be-

obachtung unterzogen haben. Welche Bedeutung kommt den drei Phänomenen, Handlung, Charakter und Leidenschaft hier zu? Über die Historien zunächst haben wir dem bereits besprochenen nicht viel mehr hinzuzufügen. Bei Heinrich VI, König Johann, welche noch die Merkmale der Unreifheit tragen, und bei Heinrich V, das ein altes umgearbeitetes Stück ist, von Shakespeare hauptsächlich mit komischen Zuthaten ausgeschmückt, — ist von der harmonischen Einheit von Handlung, Charakter und Leidenschaft, welche der Dichter sich erst in reiferen Jahren zu eigen gemacht, wenig zu entdecken. Handlung ist hier das historische Material, wie die englischen Chroniken es dem Dichter an die Hand gaben und weiter die Verarbeitung und dramatische Gestaltung dieses Materials; die Hauptcharaktere sind von der Geschichte bestimmt, namentlich der König, dessen Regierungsthaten in jedem dieser Stücke aufgeführt werden. Shakespeare hält sich treu an der Geschichte und, wie wir schon mit einem Worte gesagt haben, ist eine *History* eigentlich etwas andres als ein historisches Drama, wie wir das verstehen. Diesen Unterschied muss man nicht aus dem Auge verlieren um diese englischen Historien richtig zu schätzen. Dass sie eher episch als dramatisch sind, ist daher unvermeidlich. Die Hauptschönheit wird immer bestehen in der lebensvollen Wahrheit und Anschaulichkeit, welche die trockene und unbeseelte Geschichte durch die Phantasie des Dichters erhält. Was diese Historien für den Dichter selbst bedeutet haben, welche Stelle sie in seiner Entwicklung einnehmen, darüber wird später zu handeln sein. Mancher hat sich darin gefallen diese Historien verächtlicherweise verzierte Chroniken zu nennen. Wer aber *the first Part of the Contention* und *the true tragedy of Richard duke of York* und in Bezug auf König Johann *The troublesome reign of King John* mit Shakespeare's Dramen vergleicht, der wird doch bald diesen Ausdruck sehr ungerecht finden müssen. Auch wenn er solche Historien wie Peele's Edward I, das Pseudo-drama *King Edward III*, selbst Marlowe's Edward II neben Shakespeare's sogenannten Chroniken hält, wird er diese geringschätzende Benennung doch eher auf die erstgenannten Stücke von Anwendung erachten als auf Heinrich IV. Aber, wie dem auch sei, der Leser welcher mit Sinn für Geschichte begabt ist, wird an Shakespeare's englischen Historien immer einen grossen

Genuss finden. In den beiden Theilen von Heinrich IV finden wir eine sehr geschickte und vom Anfang bis zum Schluss glücklich durchgeführte Verknüpfung eines geschichtlichen Inhalts mit Scenen und Bildern aus dem alltäglichen Londener Leben von grosser Anschaulichkeit und ächter sprudelnder komischer Kraft. Hier zeigt sich Shakespeare's Erfindung in ihrer vollen Freiheit und jugendlicher Frische, er lässt seiner Laune den freien Lauf und häuft die eine Falstaffiade auf die andere. Man glaubt darin die Erinnerung an manchen vom Dichter selbst lustig durchkneipten Abend im Eberkopf zu lesen, und darin geht man wohl nicht fehl. Wenigstens die sichtbare Vorliebe mit welcher bei diesen Falstaff-scenen verweilt wird, leitet dazu an persönliche Reminiscenzen zu glauben. Wir haben es hier eigentlich mit einer Verschmelzung einer Historie und Komödie zu thun.

Was nun die Komödien anlangt, man hat öfters und vergebens den Versuch gemacht, die dreizehn Komödien, wozu denn noch kommen vier andere Stücke, die Viele in Ermanglung einer richtigern Benennung kurzweg romantische Dramen oder Schauspiele nennen, andere wieder den Komödien beizählen — es sind Pericles, Cymbeline, das Wintermärchen, der Sturm — diese siebzehn Stücke im Ganzen zu klassificiren. Wir halten das einfach für eine Unmöglichkeit und wir wollen keine Zeit damit verschwenden. Der Eindruck den jedes dieser Lustpiele oder Dramen auf uns macht ist so verschieden und ihre Compositionsweise so wenig dieselbe, dass eine Klassificirung nach schulmässigen Regeln, welche zu Shakespeare's Zeit unbekannt waren, immer ein vergeblicher Versuch bleiben muss, man würde am Ende gezwungen werden für jedes Stück eine eigene Klasse zu erfinden. Wer noch zweifeln möchte ob damals Klassen oder Schablonen bestanden haben oder nicht, sehe sich herum unter den übrigen englischen Theaterstücken der Zeit und erprobe sein Klassificirungstalent einmal an den Pseudo plays.

Das einzige, was uns je gelang bei diesen Komödien zu entdecken ist dass Shakespeare verschiedene Grundlagen, auf welchen nach damaligem Geschmack eine Komödie aufgebaut werden konnte, versucht hat. Mit Ausnahme der naturalistischen oder gesellschaftlich-satirischen Tendenz, welche mehr in Ben Jonson's Talent einschlug,

und, wie es scheint, Shakespeare's Geist fern lag, hat er jede Methode ungefähr erprobt. Zwar hat er die getreue Nachbildung des geringen Londoner Lebens gern zum Vorwurf gewählt, sogar in Heinrich IV räumt er solchen Schilderungen eine grosse Stelle ein, und auch in vielen Komödien tritt sein Naturalismus deutlich an den Tag, jedoch bloss die gesellschaftlichen Schwächen und Übel zu persifliren oder ernsthaft Sittenverderbnisse zu brandmärken wie Ben Jonson that, das lag nicht auf Shakespeare's Wege. Die lustigen Weiber von Windsor wäre noch für eine bürgerliche Komödie zu halten, wenn er auch hier nicht seiner Kaprice und heitern Laune den freien Zügel gelassen hätte. Shakespeare ist bisweilen satirisch und persiflirt dann, aber er hüllt sich doch am liebsten in das farbige Kleid der Romantik. Kabinetstücke der Gesellschaft zu liefern, wo jede Runzel, jedes Muttermal getreu nachgepinselt ist auf Ben Jonson'sche Manier, und noch dazu mit einer pedantischen Schaustellung von Gelehrsamkeit überstreut, — das wäre für Shakespeare's regsame und heitere Phantasie vermuthlich eine unerträgliche Langeweile gewesen.

Jede Grundlage scheint er erprobt zu haben, und auf manche, die ihm zusagte, kommt er wiederholt zurück. In dieser Grundlage nun und in ihrer Durchbildung in den Scenen besteht dann hier die Handlung. Charaktere giebt es verschiedene, ein Hauptcharakter aber nicht, ausgenommen in ein Paar Fällen wo wir glauben den Keim eines Hauptcharakters zu finden. Dasselbe gilt von den Leidenschaften, welche gewöhnlich ungefährlicher Art sind, meistens sind es die Liebe oder Verliebtheit und Schwächen und Thorheiten verschiedenster Art. Aber auch hier sind ein Paar Ausnahmsfälle, wo die Leidenschaft den zerstörenden Charakter des Tragischen erhält oder ihm nahekommt. Wir wollen in kurzem die Reihe der Komödien und Dramen durchlaufen.

Die Komödie der Irrungen ist ein nach italienischen und lateinischen Mustern geschriebenes Lustspiel, und beruht auf einer doppelten Verwicklung aus der frappanten Ähnlichkeit von zwei Paar Zwillingen entstehend. Die beiden Edelleute von Verona ist eine romantische Komödie in welcher die Verliebtheit zweier Paare eine Intrigue herbeiführt. Im Sommernachtstraum herrscht das Reich des Phantastischen und Märchenhaften, womit

eine kleine Verwicklung oder Intrigue zwischen zwei Liebespaaren verknüpft ist, welche von dieser Märchenwelt festgesponnen und auch wieder gelöst wird. Unter Intrigue wollen wir eine solche Verwicklung von Begebnissen verstehen, welche von einer oder mehreren Personen zur Beförderung ihrer eigenen Zwecke oder aus Scherz verursacht wird, während die einfache Verwicklung vom Zufall abhängig ist und gewöhnlich aus einer Reihe von Verwechslungen und Quiproquo's besteht. Verlorene Liebesmühe hat kaum was man eine Handlung nennen könnte, und besteht fast ganz aus geschilderten Situationen in welchen die Satire einige lächerliche Charaktere und kauderwelsche Redensarten geisselt. Die lustigen Weiber von Windsor ist eigentlich eine Farce auf einer Intrigue aufgebaut und die Zähmung der Widerspenstigen eine Überarbeitung eines alten Stückes, theilweise ein italienisches Intrigue-spiel [die Bewerbung um die Töchter des Baptista] andrerseits eine Farce [die Petruchio-Katharina Geschichte], und diese Farce stellt das umgekehrte vor wie in die lustigen Weiber von Windsor; hier wird die Frau vom Manne geprellt, während dort ein Mann von Weibern, und beidemal geschieht das mit Verspöttung jener Schwäche des Geschlechts, welche dem andern Geschlechte am meisten ins Auge stechen muss, nämlich bei Katharina ist es ihre herrische und zänkische Natur, bei Falstaff die Geckenhaftigkeit eines alten Don Juan's welche ihre Strafe finden.

Beim Kaufmann von Venedig stösst man auf Schwierigkeiten, denn trotz seines klaren Styls ist die Bedeutung dieses Stücks etwas schwankend. [1]) Es ist noch eigentlich heiter und lustig, noch recht ernsthaft. In Shylock's Persönlichkeit liegt ein Ansatz von ernstem Wollen und die Handlung oder Intrigue des Stücks für so weit sie von diesem Juden abhängig ist, hat einen mehr ernsten als heitern Charakter und scheint wie in der Tragödie einigermassen psychologisch begründet zu sein. Neben dieser Handlung laufen noch zwei andere, die Portia-Geschichte mit dem Kästchen, welche zum Märchenhaften gehört und die Liebesintrigue und Entführung nach italienischem Styl von Lorenzo-Jessica. Viel Lärm um Nichts

[1]) Man sehe Cap. V.

enthält zwei Intriguen, welche sich kreuzen und am Schluss zusammenfallen, Don John-Claudio-Hero und Benedick-Beatrix. Wie es euch gefällt ist grossentheils ein Situationsstück, die darin vorkommende Handlung ist eine Intrigue. In Dreikönigsabend sehen wir den Plan der Komödie der Irrungen weiter ausgebildet, er wird eine sehr romantische Verwicklung und daneben läuft noch eine lustige Intrigue, die Episode mit Malvolio. Ende gut Alles gut enthält eine Intrigue, aber diese steht wieder auf sehr ernsthaftem Boden, wie im Kaufmann von Venedig, es ist eigentlich mehr eine Charakterhandlung. Von Maass für Maass gilt dasselbe. Ehe wir die nächstfolgenden besprechen, betrachten wir einen Augenblick noch die Charaktere.

Wir glauben aus der Analyse dieser Komödien schliessen zu müssen, dass in den vier erstgenannten Jugendlustspielen und den zwei Farcen die Handlung — Intrigue, Verwicklung oder wie sie heissen mag — den Dichter noch beinahe ausschliesslich beschäftigt hält, und dass er in der geschickten Durchführung dieser Handlung durch die Scenen hin, namentlich in der Schürzung des Knotens und in ihrer Lösung auf befriedigende und nicht gegen alle Möglichkeit verstossende Weise, m. a. W. in der Composition des Lustspiels hier Studien macht. Zwar Verlorene Liebesmühe scheint diese Hypothese wieder umzuwerfen, da hier die Intrigue offenbar als nebensächlich gilt. Hier haben wir dann eine Ausnahme, ein Studium der Conversation oder des Witzes, auf gleich selbständige Weise wie bei den andern das Studium der Handlung. Gehen wir nun weiter hinauf, so finden wir dass in Kaufmann von Venedig, und Wie es euch gefällt die Charaktere Shakespeare anfangen mehr zu beschäftigen als die Handlung, und dass endlich in Ende gut Alles gut und Maass für Maass das Intrigue-spiel gegen die Schilderung der Welt in den Schatten tritt. Troilus und Cressida hat den Erklärern sehr viel zu thun gegeben und bleibt noch immer eines der räthselhaftesten Stücke Shakespeare's. Die Handlung — welche aus kaum mehr als zerstreuten kleinen Theilen besteht mit viel Charakter und Situationsschilderung vermischt — ist einer klassischen Sage oder Geschichte, wie man will, entlehnt. Somit wäre das Stück ein Historiestück zu nennen, wie die Römerdramen, diesmal der griechischen Geschichte entlehnt, freilich ganz nach mittel-

alterlicher Auffassung im Ritterpanzer und mit aus englischem Nationalgefühl entstandener Bevorzügung der Trojaner. Ich weiss eigentlich nicht was man dagegen hätte es ein Historiestück zu nennen, wenn man es nur so auffasst, dass wir hier das umgekehrte erblicken wie bei den andern Historien, nämlich nicht das Heroische selbst sondern eine vernichtende Satire auf das Heroenthum, als hätte Shakespeare hier einmal zeigen wollen wie vom Standpunkte Sir John Falstaff's aus und nebenbei auch von dem des gesunden Menschenverstandes der Krieg mit seiner Glorie und seinen meistens sehr unsaubern Motiven eigentlich in der Wirklichkeit dem unbefangenen Auge sich darbietet. Pericles ist eine Jugendarbeit im epischen Styl, wahrscheinlich später noch einmal vorgenommen und mit einem bessern Schluss ausgestattet als in der ersten Bearbeitung der Fall war. Auch hier geht die Handlung theilweise von einer Hauptperson aus.

Von den drei letzten der Sturm, das Wintermärchen und Cymbeline nähert sich das erste mehr dem Charakter eines Lustspiels von der Art, wie die zuletzt genannten, wo die Intrigue etwas Nebensächliches wird. Die beiden andern hingegen halten die Mitte zwischen Komödie und Tragödie. Es ist die Tragi-komödie welche nach Shakespeare's Abgang bei den spätern Dramatikern so beliebt wurde, und das Wintermärchen hat manchmal zum nachahmungswerthen Modell gedient. Man wäre vollkommen berechtigt zu der Behauptung, dass die Entstehung der Handlung hier auf tragische Art aus und mit der Hauptperson Statt findet. Am deutlichsten ist das im Wintermärchen, wo in der ganzen ersten Hälfte des Stückes gar keine Intrigue noch Verwicklung vorkommt. Im Cymbeline ist die Anlage ziemlich verworren, die Composition des Stückes ist nicht glücklich. Aus dem Anfang erwarten wir dass die Charaktere, besonders des Posthumus und der Königin, der Stiefmutter Imogene's, die Handlung in Bewegung setzen werden, und dass dieses die Intention des Dichters sei. Dann tritt eine Intrigue hinzu von Jachimo geleitet und weiter noch eine andere von Cloton angestiftet. So entspinnt sich ein Wirrwarr von Motiven. Später kommt die Geschichte und nimmt den Faden in die Hände und jetzt glauben wir ein Historiestück vor uns zu haben. Zwischendrein unterhalten uns idyllische Malereien, wo die

beiden gestohlenen Königssöhne auferzogen werden in den Bergen. Endlich erscheint wieder gegen den Schluss der lang vergessene Posthumus als der Hauptheld, dem auf ziemlich opernhafte Manier der Siegeskranz auf die Stirne gedrückt wird, und darnach die lange, ermüdende Gefängniss-scene mit der Masque, der Erscheinung der Götter und der Eltern des Posthumus, welche keineswegs glücklich ausgeführt, und ein sehr wohl zu entbehrendes Intermezzo darstellt. Die letzte Schluss-scene kann natürlich nicht kurz sein wegen des verwickelten Knotens der vielen Intriguen, welche alle Stück für Stück gelöst werden müssen. Daher ist diese Schluss-scene poetisch sehr schön, aber dramatisch verbröckelt und der Effect verfehlt [1]).

[1]) Man sehe über diese letzten Stücke Anhang II.

VIERTES CAPITEL.

Der Dichter Shakespeare. — Erste Abtheilung.

I.

Wir werden in diesem Capitel von dem Dichter Shakespeare handeln, von dem poetischen Genusse seiner Werke, welcher den spätern Geschlechtern erst recht aufgegangen und den Zeitgenossen weniger im Bereich lag als man wohl glaubt. Wir sprechen hier demnach von Shakespeare, wie wir ihn bei der Lectüre kennen lernen, ganz abgesehen von einer Aufführung im Theater mit den unvermeidlich daran verbundenen Mängeln und Übeln, welche sich nur auf einer idealen Bühne mit einer idealen Truppe abstellen liessen.

Wir geniessen diese Poesie frei und unabhängig von lästigen materiellen Bedingungen, von einem engen Platz in einem überfüllten Theater, wo die schlechte, heisse Luft uns die Kehle zuschnürt, von einem Gastspiel das die hochgespannten Erwartungen nicht befriedigt oder schlecht unterstützt wird, von hohen Eintrittspreisen die uns Entbehrungen auflegen und von allen solchen Unannehmlichkeiten. Ohne die geringste körperliche Anstrengung oder Schaden für unsre Gesundheit und Finanzen sitzen wir im stillen Zimmer, den langen Winterabend beim Schein der Lampe über dem Buche gebückt und bald steigt uns der Inhalt auf, gewinnt Gestalt und Farbe, wird immer kräftiger und voller, berauscht und berückt uns, so dass wenn unsre Phantasie ganz davon eingenommen und die Gedanken an die Alltäglichkeit vollständig auf den Boden unsres Denkvermögens zurückgesunken, wir gleichsam um uns herum den Flügelschlag dieser Phantasiewesen zu rauschen, ihren leichtschwebenden Tritt zu hören vermeinen. Was gewährt uns denn dass Theater noch mehr? Es ist wahr, es führt uns

eine Welt vor in lebendiger Gestalt, und unter dem Beistand von prachtvollen Dekorationen, einer kunstgerechten Einscenirung, von historisch getreuen Costümen u. s. w. so wie man das heut zu Tage verlangt, erreicht diese Welt einen Grad von Wirklichkeit und Deutlichkeit für unsre Sinne, welchen die andere nicht besitzt, denn in solchen sichtbaren Umrissen vermag auch die lebhafteste Phantasie nicht zu sehen. Deutlicher und wirklicher sieht das Stück auf der Bühne aus Aber auch schöner als in der Phantasie? Vergessen wir die Mängel des Spiels und denken wir einzig und allein an das Bühnenbild, welches der Schwäche unsrer Phantasie entgegenkommen und ihre Unvollständigkeit ergänzen soll. Ist dieses Bild wirklich in allen Theilen so untadelhaft schön und fühlen wir uns so märchenhaft davon angemuthet? Gönnen wir unsrem Erstaunen über die überraschende Mise-en-scène erst einige Zeit um sich Luft zu machen, sehen wir uns am glänzenden Bilde erst recht satt, was folgt dann? Sind wir dermassen unter dem Zauber, dass wir gar nicht merken dass diese Schauspielerin mit ihrem hässlichen Gesichte einer Julia oder Viola, wie wir uns die gern vorstellen, höchst unähnlich sieht und dass der greinende, Magenweh verursachende Ton, der aus ihrer Kehle emporsteigt, zwar viel Gefühl enthält aber doch keineswegs uns wie eine süsse, duftige Mädchenstimme in die Ohren klingt? Sehen wir jenen tüchtigen Schauspieler etwas genauer an, es ist gewiss nicht seine Schuld, die Natur vertheilt ihre Gaben nicht ohne Laune und ist oft grausam, aber passt das Gesicht dieses Mannes zu seiner Romeo-Rolle, oder ist es nicht vielmehr in Übereinstimmung mit den Umgebungen eines Ladengeschäfts oder Confectionsmagazins? Von den Statisten wollen wir nur schweigen. Aber die Erscheinungen aus der Märchen- und Geisterwelt! Da ist z. B. Hamlet's Vater, wie sieht der aus? So ungefähr wie ein elektrisch beleuchteter Schulpedant, der täglich um sein Essen zu verdauen eine Stunde mit lächerlich gespreizten Schritten auf- und abmarschirt. Welch ein dummes Ding! Im Sommernachtstraum sehen wir Puck an einer Leine zu Oberon hinuntergelassen, so wie ein Feuerwehrmann, der sich grosse Geschicklichkeit erworben hat im Klettern. Wie natürlich, wie phantastisch! Gestehen wir uns doch lieber ein dass unsre eigene Phantasie, bringt sie es auch nie über einen schwachen Umriss hinaus, doch viel freier

und reiner erzeugt als diese banausische Idealität, diese rothe Lüge und Lendenpoesie, um den Heine'schen Ausdruck hier zu borgen. Ist dann aber unsre Phantasie so mächtig, dass sie die Shakespearsche Welt mit einem Zauberschlage aus dem Buche hervorlocken und auf Kommando wie Puppen tanzen lassen kann? Das würde ihr schwer fallen, eine Phantasie von solcher Kraft gehört gewiss zu den Seltenheiten. Das gewöhnliche Maass wird sich mit einer innigen Vertiefung der Gedanken in diese Welt und mit einem erhöhten Mitgefühl für diese geschilderten fremden Lebenszustände bescheiden müssen, und auch das erreicht man nicht ohne Mühe und Anstrengung. Nur eine fortwährende und ernste Beschäftigung mit dieser Zauberwelt kann uns dahin bringen. Nur wenn wir alle Kräfte des Denkens und Empfindens gehörig angestrengt und auf diese im Anfang uns fremdartig berührende Welt concentrirt haben um ihr Wesen zu erfassen, ihre scheinbaren Widersprüche und Räthsel zu lösen, werden wir auch im Stande sein uns leicht in diese Welt hinein zu versetzen. Von dieser Mühe kann der dickste Commentar, die ausführlichsten Kritiken und Betrachtungen der Shakespeare-Gelehrten den Leser nicht befreien; er muss selbst diese Menschenwelt zu beleben, so zu sagen aus dem todten Buchstaben herauszuziehen und dem Dichter einigermassen nachzuschöpfen verstehen. Das thut die geübte Phantasie auf zweierlei Weise, erstens durch Combiniren, zweitens durch Vertiefung und durch Ausfüllen der anfänglich grauen, schattenhaften Bilder mit Gluth und Farbe. Es kommt aber dabei noch auf ein sehr wichtiges drittes an, nämlich die Eindrücke sollen unter sich richtig, in Übereinstimmung mit den Intentionen des Dichters, so weit uns der Text darüber aufklärt, sein; keiner, obgleich der Dichter ihn deutlich beabsichtigt, soll nur flüchtig empfunden oder gar nicht aufgenommen sein, jedem muss sein Recht gewährt sein, nie der eine vor dem andern bevorzugt oder vom andern verdrängt werden. Sonst entsteht eine falsche Combination und eine ungetreue Vorstellung des Ganzen. Zur Vermeidung dieses Übels, wodurch Shakespeare verfälscht und gewissen Sympathien und vorgefassten Meinungen angepasst wird, wie es nur zu oft geschieht, wollen wir in diesem Capitel, so viel in unsrem Vermögen liegt, behilflich sein.

Vor einer Sache muss schon sofort gewarnt werden. Nichts ist

unzweckmässiger, nichts leitet gewisser dazu Shakespeare nie verstehen zu lernen als das Nachlesen der sogen. schönen Stellen mit Vorbeigehen an den weniger anziehenden, vielleicht auch etwas abstossenden. So viel uns bekannt ist, giebt es in der deutschen Sprache glücklicherweise nicht wie in der englischen Blumenlesen aus Shakespeare's Poesie, sogen. Beauties oder Ausgaben für Familien, wo auf die jämmerlichste Art gestrichen ist. Solche Verballhornungen mögen nun im Interesse von jungen Mädchen ihre Vertheidigung finden, wie es denn gelegentlich wohl hervorgehoben; der verurtheilsfreie Leser und auch Leserin wird doch vorziehen Shakespeare zu lesen in der Sprache [oder getreuen Übersetzung] die er selbst geschrieben und nicht in jener, welche gewisse Tugendphilister für gut finden ihm zu leihen. Wer nicht alle die sechs und dreissig Dramen nach einander durchlesen will — was allerdings für den blossen Genuss nicht nothwendig und mehr litterarischen Studienzwecken entspricht — der wähle ein Stück aus, wovon er sich am meisten Genuss verspricht, aber lese auch dieses vom Anfang bis zum Ende durch, ohne etwas überzuschlagen.

II.

Wir haben im vorigen Capitel gefunden dass das Wesen von Shakespeare's dramatischer Kunst zu suchen sei in einer Gruppirung der Scenen um ein Grundthema oder den Kern der Handlung und dass dieses Grundthema wenigstens in den Tragödien und überall wo noch einige Spuren der Einmischung des Tragischen ersichtlich, dasselbe sei wie die Entkeimung der Handlung und der Hauptcharaktere in antithetischer Entwicklung und Förderung des einen durch den andern. Dieses Grundthema nun hat daneben noch einen poetischen Werth, welcher hier hervorzuheben ist. Nur müssen wir den Leser im Anfang davor warnen, dass so wohl in diesem Punkte wie in andern, von welchen weiter in diesem Capitel zu sprechen sein wird, nach unsrer Ansicht der Sache von einer pedantischen Systemmacherei keine Rede sein darf; d. h. man nehme die Sache cum grano salis. In jedem Stücke von Shakespeare eine feste, so zu sagen steinerne Grundlage nachweisen

zu wollen, muss zu unfruchtbaren Grübeleien und zu einem Missverständnisse seines Geistes führen. Es wäre ja nicht schwer sofort Stücke nennen in welchen man umsonst nach einem Grundthema suchen würde, wie z. B. der Sturm oder der Sommernachtstraum.

Eine zweite Vorbemerkung gilt das Wort Grundthema in dem Sinne, in welchem wir es hier nehmen. Es könnte gefragt werden, ob es vielleicht dasselbe sei was auf mehr gebräuchliche Weise Idee genannt wird, und warum wir uns in diesem Falle nicht des bekannteren Wortes bedienen? Wir vermeiden absichtlich von Idee zu sprechen, nicht weil der Term schlechterdings zu verurtheilen ist, sondern weil er missbraucht wird. Das Wort Idee hat sich in die deutsche Poesie und Kritik eingenistet und Bürgerrecht erworben, obgleich sein Ursprung ein fremder, und es eigentlich nur in einer bestimmten Anschauungsweise passt. Es haben Goethe und Schiller, in ihrem Briefwechsel und kritischen Arbeiten, und grossentheils der letztgenannte diesem Worte in der Kunst den Weg gebahnt. Später ist die Hegel'sche Philosophie gekommen, welche die Idee, und zwar diesmal als unverkennbares Abstractum im abstractesten Sinne, auf den Thron gehoben und seitdem wird die Idee überall angewandt und häufig genug in einem Sinne, der gleichviel ob offen ausgesprochen oder stillschweigend verstanden, in die Kunst wenigstens nie Zugang finden sollte. Die sogen. Idee wird gleichgestellt mit Grundbegriff, mit dem philosophischen oder moralischen Inhalt oder dem Wesen einer Sache, und als kurzer verständlicher Ausdruck dafür gebraucht Die Idee ist aber vermöge ihrer Herkunft, die Platonische Idee — und sollte nie etwas andres als diese vorstellen, welche keineswegs eine Abstraction sondern das Concrete in seiner Urform des Absoluten ist; aber die Wenigsten, welche das Wort Idee so gern ins Gespräch einführen oder deren es aus der Feder fliesst, haben je ein Auge in Plato's Phaedrus geworfen oder wissen überhaupt was eine Platonische Idee sei; man legt daher dem Worte nur zu oft den gewöhnlichen Sinn des Begriffs bei [1]), was eine falsche Anwendung heissen muss.

---

[1]) Am strengsten hat sich Schopenhauer an der wirklichen Bedeutung der Terms Idee gehalten. Die Welt als Wille und Vorstellung Cap. III. Man sehe noch die Anmerkung am Schluss des Werkes.

Auch bei Shakespeare hat man natürlich von Ideen gesprochen, wozu die Schiller'sche Dramatik in welcher sehr oft eine philosophische Idee hervorguckt und die Menschen bisweilen verkörperten philosophischen Gedanken und Theorien ähnlich sehen, leicht verführen konnte. Man hat dabei aus dem Auge verloren dass Shakespeare und das Renaissance-alter über die Kunst anders dachten und in andern Anschauungen leben mussten als die Aufklärungszeit, Goethe, Schiller und ihre Zeitgenossen in Deutschland, welche Alle entweder in der Kant'schen oder in der Spinozistischen Philosophie auferzogen waren und in der einen oder der andern ihren Anfangspunkt wählten bei ihren Kunstphilosophien. Wir ziehen demzufolge das Wort Grundthema vor, das auch in einer verwandten Kunst, in der Musik, seine Giltigheit hat. Mit dem Grundthema eines Symphonie-Satzes hat Dasselbe in einem Shakespear'schen Drama die meiste Übereinkunft. Shakespeare's Dramen sind auf dem Concreten nicht auf dem Abstrakten aufgebaut, weil des Dichters Anfangspunkt immer das Concrete selbst gewesen ist, und die Bezüge zwischen den Dingen, welche zu allgemeinen Vorstellungen und Begriffen sich entwickeln konnten, das Abstrakte, von ihm im Concreten selbst angeschaut und daraus abgeleitet wurden. Der Leser erinnert sich übrigens, das wir im vorigen Capitel bei der Entstehungsweise des Shakespear'schen Dramas, diesen Punkt ausführlichern Untersuchungen unterworfen haben. Es kann kaum ein verhängnissvollerer Missbegriff in der Poesie entstehen, als wenn man erwähnen sollte, dem Dichter dienen die Bilder nur als Vorwand, sie seien eigentlich nur die glitzernde Hülle in welche philosophische Gedanken hübsch verpackt werden, damit sie leichter Käufer finden mögen. Das ist noch nicht einmal bei Schiller der Fall, dessen Wesen eigentlich aus zwei Hälften, einer philosophischen und einer poetischen bestand, geschweige denn bei dem gewaltigen Shakespeare, der mit seiner Riesenphantasie Alles, Fernes und Nahes herbeizog und in Millionen von farbenreichen Bildern lebte.

Das Grundthema in den Tragödien. — Hamlet ist, wie wir früher gesehen, in der Hauptsache ein Situations-stück, und besteht aus einer Reihe von Bildern, welche verschiedene Zustände des menschlichen Lebens, aber alle von einem Punkte aus betrachtet, vorstellen. Es sind wie Kreise von verschiedener Grösse,

jeder mit einem Mittelpunkte, und alle diese Mittelpunkte bilden wieder einen Kreis um einen Centralpunkt. Dieser Centralpunkt ist Hamlet selbst, und die Kreise sind so viele Lebensabschnitte, von welchen jeder eine abgeschlossene Welt umfasst. So finden wir die Welt von König Claudius und Königin Gertrude, wo der Besitz von Macht und Genuss, damit man seinen verbrecherischen Leidenschaften auf Kosten von Andern zu fröhnen vermag, zum Ziel gesteckt wird. Eine sich daran anschliessende Welt ist die der Höflinge, wo die Polonius-Familie eine breite Stelle einnimmt. Der Ehrgeiz treibt sie — denn auch die beiden Kinder schlagen nicht so ganz und gar aus Vaters Art — zu allen Mitteln welche zur Verwirklichung ihrer Pläne führen können, besonders zum Intrigiren und Ränke Schmieden. Dieser Welt gehören weiter auch Rosenkranz, Guildenstern und Osrick an. Eine ganz verschiedene ist die der braven Schauspieler, welche ihrem Beruf fleissig nachgehen, von der grossen Welt leben müssen und froh sind wenn sie Beifall ernten und ihr Stück Brod verdient haben. Eine damit verwandte Welt, aus den niedern Gesellschaftskreisen herausgehoben, ist die der Todtengräber, welche von ihrer grausigen Beschäftigung nicht im geringsten daran gehindert werden lustig und guter Dinge zu sein, und die sich weiter auch nicht viel dabei denken. Endlich ist noch das Soldatenleben des Fortinbras und seiner Genossen dargestellt, welche unerschrocken dem Tode entgegen gehen, wenn die Pflicht und der Ruhm sie ruft. Alle diese Zustände von verschiedener Farbe und Stimmung gruppiren sich um Hamlet's Person. Von seinem Standpunkte aus erblickt man sie, mit seinen tiefsinnigen Betrachtungen werden sie uns erklärt, und an seinem Charakter und Betragen reflektiren sie sich. Als das Thema der Hamlet-tragödie dürfte dann vielleicht betrachtet werden eine Schilderung von den verschiedenartigsten Zuständen, in deren Zusammenfassung das Leben selbst in verkleinertem Maassstabe wie die in Pappe künstlich nachgebildete Gebirgskarte eines Landes uns entgegenkommt. Dieses Grundthema giebt dann Veranlassung zu Fragen: was ist besser, Leben oder Tod? wie verschieden und nicht zu vergleichen ist das Dasein des Menschen, warum lebt der eine so leicht, der andere so schwer? Gehen wir in dieser Erklärung nicht ganz fehl, so lässt sich auch daraus die unendliche Po-

pularität und unerschöpfliche Anziehungskraft dieser Tragödie auf alle Völker und Herzen am besten begreifen. Denn die Schilderung des Lebens selbst und seines Werthes für jeden Menschen wird uns am Ende doch mehr anziehen als das private Leben von Menschen, wie Lear oder Richard III, die uns vielleicht unähnlich sind oder wenn auch ein geheimes Band zwischen ihnen und uns existiren möchte, dies so versteckt liegt das wir uns davon doch nicht bewusst sind. Es werden aber in Hamlet keine Fragen gelöst oder selbst ihrer Lösung nachgestrebt — was der Philosoph versucht hätte — und die Fragen selbst erblicken wir auch nicht, wir sehen nur die lebendigen Bilder, die Lebenszustände selbst, und diese veranlassen zu Fragen, zu welchen uns unsre tägliche Erfahrung auch veranlässt, wenn wir nicht, wie es so oft der Fall ist, zu träg oder zu leichtsinnig sind um uns mit viel Fragen zu quälen. Der antithetische Geist Shakespeare's stellt nun diese Zustände zu einander im Gegensatz. Dem denkenden und von ernsten Grundsätzen geleiteten Leben Hamlet's stellt er andere Lebensarten, wo entweder gar nicht gedacht oder principienlos gehandelt wird, gegenüber, und die besondere Lage von Hamlet, der seinen Vater zu rächen hat, findet ihren Reflex in Laertes, entfernter in Fortinbras.

In König Lear ist das Thema das Verhältniss der Eltern und ihrer Kinder. Die guten und die bösen Kinder stehen einander gegenüber. In der Gloster-Geschichte, welche der Haupthandlung parallel und antithetisch beigegeben ist, ist dieselbe Grundlage. In Macbeth ist der Gegensatz dargestellt zwischen Treue und Liebe für den rechtmässigen Fürsten und persönlichem Ehrgeiz, der durch starke Einflüsse geleitet zum rücksichtslosen Egoismus treibt. Banquo ist der richtige Gegenpart von Macbeth, das Vorbild von dem was Macbeth hätte sein sollen Die Umstände sind genau dieselben, auch Banquo klingt der lockende Gesang bethörend in die Ohren, aber er widersteht, weil er einen gesunden Geist und einen tüchtigen moralischen Sinn besitzt. In Othello sehen wir die eheliche Liebe gepeinigt von Eifersucht und Misstrauen. Jago und Emilia bilden den Gegensatz zu Othello und Desdemona, und ein dritter ist noch in Cassio und Bianca zu entdecken. Ein poetisches und ein prosaisches Eheleben stehen neben einander, und daran entsprechend ein leicht zerstörbares Glück das mit dem

Sturze des Ideals zerbricht neben einer ordinären Heirath an welcher nicht viel zu verderben ist. Jago ist eifersüchtig wie Othello, aber auf eine gemeine, meuchelmörderische Weise, er verstellt sich und kriecht vor seinem vermeinten Beleidiger, während der Mohr offen und ehrlich bleibt auch in seinem furchtbaren Verbrechen. In Romeo und Julia sehen wir als Thema die Liebe der Kinder im Gegensatz zu dem Hass der Eltern, als die zwei mächtigen Kräfte welche sich bekämpfen. Das Glück der Liebe wird vom Hass hingemordet, aber die Liebe selbst ist unverwundbar und tödtet wieder den Hass. In Timon von Athen finden wir den Menschenhass aus edlen Motiven entsprossen im Gegensatz zu einer niedrigen Verachtung des Menschen aus lauter Lust zum Schimpfen in der Figur des Apemantus. Auf der andern Seite ist ein Gegensatz bemerklich zwischen Timon, der vollständig gebrochen durch den Undank der Menschen im schwermüthigen Brüten über seine Gedanken sich abhärmt, und Alcibiades, der gleichfalls von den Bürgern Athens gekränkt sich im Gegentheil zu energischer Thätigkeit aufrafft und nachdem er sich an seinen Feinden gerochen auch den Andern verzeiht.

In den Römertragödien finden wir als Grundthema in Julius Caesar das Staatsverbrechen aus edlen und aus unedlen Motiven, den praktischen und den unpraktischen Politiker in den Gegensätzen Brutus und Cassius, Brutus und Antonius. Coriolan schildert uns den Starrsinn und den unbeugsamen Willen eines Aristokraten gegenüber dem Volke, und dagegenüber eine grosse Schwäche und Principienlosigkeit bei der aristokratischen Partei, dem Senate, während dem Volke von den Tribunen geschmeichelt wird. Man könnte auch sagen, politische Uneigennützigkeit mit Schroffheit vereinigt steht hier gegenüber dem Umgekehrten. Antonius und Cleopatra führt uns vor das Leben eines grossen edlen Staatsmannes der durch die Schlingen eines verführerischen Weibes seiner Kraft immer mehr beraubt wird und bald zu Grunde geht; während Caesar Octavianus, der kalte egoistische Politiker, seine Ziele erreicht. Denselben Gegensatz zwischen Leidenschaftlichkeit und Leidenschaftlosigkeit finden wir in den Frauen, Cleopatra und Octavia zurück. Verfolgen wir das Grundthema noch in einem Paar Komödien. Im Kaufmann von Venedig dreht die Haupt-

handlung, die Shylock-Antonio Geschichte um den Kontrast der Befolgung strenger, buchstäblicher Gesetze zu einer milden, versöhnlichen Gerechtigkeit, welche in Shakespeare's Sprache Mercy, die Gnade heisst. Übrigens verweisen wir den Leser was die Dunkelheit welche in diesem Stücke herrscht und ihre vermuthliche Bedeutung betrifft nach Cap. V. 8.

In den Lustspielen Wie es euch gefällt und Driekönigsabend spielen die wahre, innige Liebe an der einen Seite, und an der andern die verschiedenen Surrogaten derselben, die romantische Liebe, die oberflächliche Verliebtheit, welche sich in ein hübsches Gesicht vergafft hat, die Affectirung der Liebe um der Mode zu genügen u. s w. die Rollen. Zwischen diesen erscheinen Gegensätze, welche wir nicht weiter nachzuweisen brauchen. In Ende gut Alles gut sehen wir die Liebe Helena's, die vom ächten Stoff ist aber nicht sofort Sinn und Herz bezaubert der hohlen Freundschaft eines Parolles gegenüber gestellt. In Maass für Maass ist in Angelo das strenge Recht repräsentirt, das oft fehl geht in seiner Strenge und diese wohl erst gegen sich selbst zu kehren hätte ehe über Andere die Zuchtruthe geschwungen wird. Dagegenüber steht die Versönlichkeit, welche am Schluss ausgeübt wird.

Weiter wollen wir im Nachweisen eines Grundthema's nicht fortfahren. Shakespeare's Komödien lassen sich nicht immer auf eine architektonische Grundlage zurückführen. Ihr Reiz besteht in einer scherzhaften Verwicklung, in einer lieblichen, ungemein graziösen Verschmelzung des Ernsthaften und Rührenden mit dem Lächerlichen und Fratzenhaften, in einer farbenreichen Mosaik umkränzt von Arabesken und Guirlanden, Satyrköpfen und Engelsgestalten, wo die lachende Freiheit, die tollste Caprice oft die Gesetze aufgestellt haben, wo aber auch sehr ernste Züge, zuweilen dunkle und schwermüthige Gedanken sich hineinmischen und die Freude unterbrechen. Zu einer solchen Mosaik einen massiven Unterbau mit Gewalt unterschieben zu wollen oder nach streng durchgeführten Principien und festgezogenen Linien suchen zu wollen, würde heissen sich vergebens Abmühen im Suchen nach Etwas das nicht vorhanden ist, während der Genuss der Schönheit dabei verloren geht. Man zerlegt die Blume statt ihre Duft einzusaugen.

Wir haben jetzt von einem wichtigern Gegenstande als das Grund-

thema zu sprechen. Shakespeare's Poesie trägt zwei höchst eigenthümliche Merkmale, wodurch sie sich von jeder andern unterscheidet. Und auf das richtige Verständniss dieser zwei Eigenheiten kommt es am allermeisten an, denn sie haben Bezug auf vieles, das nur geschätzt werden kann, wenn man diese Eigenheiten versteht.

Die falsche Beurtheilung der Shakespear'schen Poesie oder gar die Unempfänglichkeit dafür, wie sie noch im vorigen Jahrhunderte in Frankreich allgemein war und auch seitdem dort und auch in andern Ländern nicht immer einer bessern Würdigung den Platz geräumt hat, rührt daher, dass man diese Eigenheiten entweder gar nicht verstanden oder ihre Berechtigung, ja, ihre Nothwendigkeit in Shakespeare's Poesie nicht eingesehen hat. Sie sind erstens seine ungeheure Objektivität in der Schilderung des Lebens und seine Vorliebe für die Gegensätze, manchmal für die weit aus einander gelegensten Charaktere und Zustände des Lebens im selben Drama; zweitens als die Folge davon seine Einmengung des komischen Elementes in die düstere Erhabenheit der Tragödie. Auf diese beiden Gegenstände müssen wir jetzt die Aufmerksamkeit richten.

III.

Shakespeare's Objektivitätssinn ist ohne Zweifel die erste und wichtigste Eigenschaft seines Genies, ja, er ist mehr als das, in ihm liegt der Kern seines Wesens enthalten; beinahe möchte ich sagen: er ist das Ding an sich in Shakespeare's Geist. Wenn wir versuchen wollen in diese Objektivität einzudringen, stossen wir bald auf ungekannte und unüberwindliche Hindernisse, es fehlt uns da an jedem Wegweiser auf dem Wege der Forschung. Aller Maassstab, welchen das Studium von andren grossen Geistern uns an die Hand giebt, ist hier unzulänglich, denn wir suchen umsonst nach einer gleichartigen Erscheinung in der modernen Litteratur, welche uns sei es auch in einem engern Rahmen deutlich vor die Augen stellt was wir hier im Grossen erblicken. In der Objektivität scheinen keine Grade zu bestehen, kein mehr oder weniger wie in der Subjektivität, und darum entzieht sich ihr Wesen allem Vergleich. Sie ist im Grunde unerfasslich, eine Aufschrift über einer Thüre,

die uns nie geöffnet wird, sie ist ein Name wie das Absolute, ein Gedanken der über die Erfahrung hinausgeht und nur ein unbestimmtes Ahnungsgefühl in uns hervorruft. Und doch sind wir genöthigt diesen Objektivitätssinn in Shakespeare vorauszusetzen, weil die Schilderung der Welt in seinen Werken uns dazu drängt; mit seltenen Ausnahmen die aber so beschaffen sind dass sie unsren Glauben an diese mysteriöse Eigenschaft noch mehr verstärken, ist jede Spur einer persönlichen Anschauungsweise oder eines Reflexes der Welt auf den Charakter und das Temperament des Dichters völlig unsichtbar. [1]) Wir aber stecken so tief in unsrer subjektiven Haut, dass wir uns in das Wesen einer uns ganz fremden Anschauungsweise nicht hineindenken können. Das einzige was wir vermögen ist, zu versuchen vom Standpunkte unsrer Subjektivität aus in der Richtung nach der Objektivität Shakespeare's hin so weit möglich vorzudringen damit wir wenigstens die räthselvolle Erscheinung aus der Nähe betrachten können. Zu diesem Zwecke bin ich gezwungen hier eine etwas ausführliche und trockene Darlegung von Beobachtungen aus dem Gebiete der psychologischen Wissenschaft einzuschalten, damit wir einen festen Grund für das Folgende gewinnen. Den Leser, dem diese Fragen vielleicht weniger Interesse einflössen möchten, bitte ich einige Seiten überzuschlagen, wo wir den Faden unsrer Erzählung wieder aufnehmen.

1. Wie kommt es, dass wir subjektiv sind? Es giebt dafür einige nachweisbare Gründe. Der erste liegt in der Entwicklung unsres Selbstbewusstseins. Die Entwicklung unsres Selbstbewusstseins fängt an nach der Geburt, oder richtiger schon vorher während des embryonalen Zustandes. — Die unaufhaltsamen Bewegungsempfindungen der Muskeln bilden dazu die erste Grundlage. Das Kind erhält bald nach der Geburt eine anfänglich äusserst unklare Vorstellung der jedesmaligen Lage seines Körpers, weil gewisse Muskeln in Folge der Lage in welche es von Andern hineinversetzt wird oder durch eigenes Strampeln immer in Spannung sind. Dazu kommt dann die sofort anfangende Übung des Tastsinns, wodurch das Kind seinen eigenen Körper und die Gegenstände um ihn herum nach und nach

[1]) Im Anhang II habe ich einen Versuch gewagt in einigen Dramen der letzten Periode eine leichte Spur von subjektivem Empfinden des Dichters aufzuspüren. Doch versteckt sich, auch wenn die da ausgesprochene Theorie nicht ganz verwerflich scheinen mag. diese wenige Subjektivität noch so geheimnissvoll hinter den objektiven Bildern des Dramas, dass der allgemeine Grundsatz von Shakespeare's unerbittlicher Objektivität unangefochten bestehen bleibt.

kennen lernt. Diese Gruppen von Empfindungen und Vorstellungen, welche uns im wachen Zustande keinen Augenblick ganz verlassen, sind geneigt eine festgeschlossene Kette zu bilden. WUNDT nennt sie — mit Ausnahme solcher Vorstellungen die sich auf die äussere Körperwelt beziehen — eine permanente Vorstellungsgruppe, weil sie uns nie verlässt [1]). Noch eine dritte Quelle von Empfindungen tritt schon im Anfang unsres Lebens hinzu, das Gemeingefühl, worunter wir verstehen alle Empfindungen vom allgemeinen Wohlsein oder Unwohlsein, von Hunger und Durst, von leichtem Athemzug oder Athmungsbeschwerden, von guter Verdauung oder von dem Umgekehrten, u. s. w., alle welche Empfindungen ihre Ursache haben in unsrem Körper und nicht draussen.

Etwas später nun findet ein zweiter Entwicklungsprocess in uns Statt, und der betrifft die Beobachtung welche wir dieser Gruppe von Empfindungen zuwenden. WUNDT nennt diese die Apperceptionsthätigkeit und will in ihr den Willen zurückfinden. Nun glaube ich dass die Kenner der modernen Psychologie die Ansicht nicht bestreiten werden, dass über die Apperception noch sehr viel Dunkelheit schwebt, welche weder von WUNDT noch von andern Psychologen völlig aufgeklärt ist. Dass mit der Apperception — welche WUNDT zufolge in eine passive und in eine aktive einzutheilen ist von welchen beide den Willen ausmachen, nur mit dem Unterschied dass im ersten Fall oder Entwicklungsstadium der Wille eindeutig bestimmt wird, daher als solcher uns nicht bewusst, im zweiten als Wahl erst recht empfunden wird — als mit einem selbständigen Faktor der Geistesorganisation gerechnet werden muss, ist man wohl gezwungen anzunehmen, wenn man sich über das Wesen des Ego einige Aufklärung verschaffen will, aber das wie und wo liegt im schweren Dunkel gehüllt. Auf dem jetzigen Stande der Wissenschaft ist die Apperception kaum etwas andres als das Ding an sich im Geiste, wo der Forschung vorläufig Halt geboten wird. Wenn wir uns an WUNDT's Lehre halten, welche uns das Verhältniss des ego zum non-ego noch am deutlichsten macht [2]), dürfen wir mit Recht dafür halten, dass unser Ich sich entwickelt, indem wir von Anfang an unsre Aufmerksamkeit auf die inneren Vorgänge in unsrem Körper gerichtet haben, und mit der Zunahme an Zahl und Complicität dieser Vorgänge gewinnt auch die Apperception an Kraft und Klarheit, erhebt sich von dem dumpfen unbestimmten Gefühl des Kindes zu der klaren intensen Empfindung des vorgeschrittenen Lebensalters, von welcher der Erwachsene sich Rechenschaft zu geben vermag.

2. Eine zweite Ursache unsrer Subjektivität liegt in der Apperception oder dem Willen selbst, namentlich in dem modifizirenden Einflusse den sie auf unsre Kenntniss der Dinge ausübt. Im frühzeitigen Kindesalter nehmen wir die Eindrücke der Aussenwelt meistens ohne Wahl, je nachdem

---

[1]) Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig, 1887. II. 258.

[2]) Den wissbegierigen Leser verweise ich natürlich nach WUNDT, II, S. 258 ff., 463 ff., da dieses Thema im weitern Verlauf ausser unsren Betrachtungen liegt.

sie uns geboten werden, passiv in uns auf. Diese Eindrücke bilden die Vorstellungen in unsrem Denkvermögen und in ihrer Unterscheidung und Association besteht ungefähr unsre Denkthätigkeit. Später kommt hierin eine Änderung. Die Apperception nimmt zu an Kraft, der Wille entwickelt sich im Kinde, aus dem Passiven entsteht das Aktive [1]), und die Wahl beginnt allmählich die Vorstellungen zu theilen, es gerathen einige in Beziehung zum Willen, und werden von diesem hervorgezogen, während andere ausser dem Verbande zum Willen bleiben, dadurch auf den Boden unsres Bewusstseins zurücksinken und vergessen werden, ausgenommen wenn die Association sie wieder belebt. Die Apperception hat nun die Vorstellungen unter ihre Obhut genommen, trennt sie und combinirt sie nach bestimmten Gesetzen, bildet auch allgemeine Vorstellungen und Begriffe daraus, in so weit diese nicht angelernt sondern selbst gebildet werden [2]). Dass die Vorstellungen immer mehr in diese Beziehung zum Willen kommen, und von ihm festgehalten werden, wird dadurch begünstigt dass das gesellschaftliche Leben das Kind in seine Macht nimmt. Es werden Pflichten der Erziehung, der Familie, später des Berufs u. s. w. geboren; im Jünglingsalter stellen wir Ansprüche an die Welt, Begierden und Leidenschaften erwachen in uns, welche verlangen gestillt zu werden und auf die Weise bringt unser Wille die Eindrücke der Dinge oder die Vorstellungen unsres Denkens in direkte Beziehung auf uns selbst, auf unseren Egoismus. Der Trieb der Selbsterhaltung drückt sein Gepräge auf die Welt um uns herum, wir erblicken diese im Lichte unsrer Sympathien und Antipathien, je nachdem die Vorstellungen der Welt unsren Egoismus fördern oder hemmen. So entsteht die scharfe Trennung zwischen Genuss und Schmerz im Leben. Was unsrem Egoismus beförderlich ist, nennen wir angenehm, was ihm feindlich unangenehm. In SCHOPENHAUER's sehr lesenswerthen Ergänzungen zum dritten Buch der Welt als Wille und Vorstellung, besonders vom Genie, Cap. 31, sagt er, dass wir gewöhnlich durch den Willen in Beziehung zur Aussenwelt kommen, weil wir die Beziehungen zwischen den Dingen unter sich und mit uns zu ergründen suchen, damit wir die Dinge unsrem

[1]) Die passive Apperception geht der aktiven voran: jene ist gegeben, wenn ein einzelner Eindruck so an Stärke überwiegt, dass sich die Apperception ihm zuwenden muss; die active Apperception aber entsteht, sobald mehrere Eindrücke mit einander in Wettstreit gerathen. Primitive Willenshandlungen sind passive Apperceptionen; der Wille wird bei ihnen eindeutig bestimmt durch herrschende Eindrücke. Es ist geradezu selbstverständlich dass eine solche eindeutige Lenkung des Willens der vieldeutigen Wirkung, die wir bei den entwickeltern Willenshandlungen wahrnehmen, vorangehen muss. — Wundt II, S. 475. — Der Unterschied zwischen dem Willen, wie wir das Wort beim entwickelten Individuum verstehen, und den Keim desselben in einer frühern Periode oder beim Thier liegt demnach in der Wahl.

[2]) Das Anlernen der Sprache durch das Kind ist eine selbständige Begriffsbildung aus den concreten Vorstellungen, welche aber von den Eltern ihre Correctur erhält

Zwecke und unsren Interessen dienstbar machen können, d. h. leben können. Diese Bemerkung ist richtig und stimmt ganz überein mit den Resultaten der heutigen Wissenschaft, obgleich diese SCHOPENHAUER's metaphysische Theorie vom Willen schon längst verworfen hat. Durch diesen allmächtigen Einfluss unsres Willens bildet sich eine Gruppe von Vorstellungen in uns, welche ich die egoistische nennen möchte. Diese Gruppe ist aber keine sich gleich bleibende sondern wechselt in Umfang und Inhalt, die verschiedenen Stadien unsres Lebens und die abwechselnden Lagen in welche wir hineinversetzt werden, modifiziren sie unaufhörlich aber doch ist immer ein gemeinsames Band da. Auch werden andere danebenstehende Vorstellungsgruppen, welche nicht unmittelbar zum Egoismus, zur Selbsterhaltung Bezug haben, — wie wir bald sehen werden — assimilirt und in den Kreis hineingezogen.

Wir haben also zwei Quellen unsrer Subjektivität gefunden. Die Grundlage des Selbstbewusstseins, welche in den Bewegungs-, Muskel- und Tastempfindungen gelegen ist, brauchen wir hier nicht weiter in Betracht zu ziehen, da sie die Mittel sind welche jedem Menschen die Kenntniss seines Körpers und der Dinge in der Aussenwelt aufschliessen. Wichtiger sind hier die sogen. Gemeingefühle, welche aus allgemeinem Wohl- oder Übelbefinden entstehen, wozu denn noch andere physische Ursachen im Innern hinzutreten, wie der Umlauf und die Qualität des Blutes, Schmerz in Knochen, Muskeln, Nerven, Schleimhaut u. s. w. [1]) Diese Empfindungen erhalten wir durch das sogen. sympathetische Nervensystem und vorzugsweise durch einen besondern Theil desselben, das vaso-motorische System welches mit den Arterien in Verbindung steht, die Blutzufuhr regulirt, hyperaemische oder anaemische Zustände ins Gehirn herbeiführt [2]). Diese beiden Nerven-Abtheilungen stehen in unmittelbarer Verbindung mit den Nerven des grossen Gehirns, wodurch wir diese Eindrücke erhälten und dadurch werden unsre Gedanken leicht damit gefärbt. Denn vom allgemeinen Standpunkte der Erfahrung aus betrachtet, wird es wohl Niemand unbekannt sein, dass wir in unsrem Urtheil über Menschen und Zustände, in Folge der Erlebnisse des Tages, von unsrem eigenen physischen Wohl- oder Übelbefinden oft nur zu sehr abhängig sind. Fühlen wir uns frisch und heiter gestimmt, durchströmt ein Gefühl von Energie und Muth unsren Körper, so sind wir auch geneigt die Welt in hellen und schönen Farben zu erblicken. Schwierigen Unternehmungen fühlen wir uns gewachsen, Berge könnten wir versetzen wenn es Noth thäte, über harte Anstösse und Widerstand setzen wir uns hin, wir lachen über die Gebrechen der Menschen und glauben sie beherrschen zu können. Findet aber das Umgekehrte Statt, sind wir abgespannt, strömt das Blut träg durch die Adern und fühlen wir uns

---

[1]) Wundt, I. 527 ff.

[2]) Man sehe hierüber CARPENTER, Principles of mental Physiology, London 1881, ch. IX.

nervös und reizbar, so drücken kleine Schwierigkeiten mit Centnerschwere auf unsre Stimmung, harmlose Scherzen empfinden wir wie Beleidigungen, Misshelligkeiten und Übelstände, die Andern komisch vorkommen, erscheinen uns unerträglich, machen uns zornig und missmuthig. Beachten wir nun weiter den unmittelbaren Einfluss dieser Gemeingefühle auf die Welt der egoistischen Vorstellungen, die zweite Quelle der Subjektivität, so wird es uns leicht deutlich dass diese Beide unaufhaltsam auf einander zurückwirken müssen; die Vorstellungen auf das Gemeingefühl und das Gemeingefühl auf die Vorstellungen. Diese Wechselwirkung hat die Folge dass Beide inniger verknüpft werden, eine untrennbare Association dazwischen gelegt wird, und daraus entsteht dann wieder die Folge, dass das Eine immer das Andere hervorruft und sich durch das Andere verstärkt. Ein heiteres Gemeingefühl erregt die heiteren Gedanken unsres Egoismus [1]), und verhindert die düsteren zur Apperception aufzusteigen, während das Unlustgefühl das Umgekehrte thut, die heiteren farblos macht und durch die düsteren verdringen lässt, welche die Überhand gewinnen. Andrerseits wirken die Vorstellungen auf das sympathetische Nervensystem zurück, beschleunigen oder hemmen den Blutumlauf, die Verdauung, und heben das Gemeingefühl oder drücken es herab. Durch diese enge Verbindung zwischen unsrem körperlichen Befinden und unsren Gedanken sind die letzten beinahe immer mehr oder weniger gefärbt, und diese Farbe theilen wir selbst mit, gewöhnlich ohne es zu wissen und immer ohne es zu wollen. Es giebt zwar wie in jedem Gefühlszustand so auch hier ein Indifferenz-punkt, wo die Wage sich im Gleichgewicht hält, aber es bedarf nur eines winzigen Anlasses um dieses Gleichgewicht zu verstören, nach der einen oder nach der andern Seite.

3. Beachten wir jetzt, wie weit sich die Welt unsrer Gedanken durch die Assimilation ausbreitet. Die Grenzen dieser Assimilation sind nie zu bestimmen, sie sind äusserst verschieden, und die hohe oder niedre Entwicklungsstufe des Individuums kommt hier allererst in Frage. Ein beschränkter, schlecht beanlagter und nicht unterrichteter Geist kan nur wenig umfassen, seine Assimilation wird nicht weit reichen; ein vielseitiger, mit vielen guten Vermögen ausgestatteter hingegen das Verschiedenartigste und bisweilen von ganz erstaunlichem Umfang. Nun ist es keineswegs eine ungerechtfertigte Behauptung, dass Menschen von hohem Geiste und gewaltigem Fassungsvermögen sich oft unterscheiden durch einen starken Grad von Egoismus. Wir haben darunter zu verstehen, dass sie leicht Alles in sich aufnehmen, Politik, Wissenschaft, Kunst, Litteratur, praktisch thätig sein können nach verschiedener Richtung, und ohne Zweifel dabei von den ehrlichsten und uneigennützigsten Ab-

---

[1]) Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass der Term Egoismus hier im wissenschaftlichen Sinne zu verstehen ist, so wie wir ihn oben aufgefasst, nicht slechterdings im ungünstigen, den wir ihm gewöhnlich beilegen. Der schädliche Egoismus ist nur eine Ausartung des Selbsterhaltungstriebes.

sichten beseelt sein können — aber doch immer geneigt sind Allem, was sie anfassen den Stempel ihrer persönlichen Ansicht auf zu drücken und keine andere daneben gelten zu lassen.

Es kann auf die Weise entstehen eine Beurtheilungsmanier der Dinge, welche Maudsley bias-thinking, ein befangenes Denken nennt [1]). Dieser scharfsinnige Denker behauptet mit Recht — und wir nehmen dieses als eine dritte Quelle der Subjektivität an — dass man irrt wenn man glaubt, die Menschen bilden im allgemeinen ihre Urtheile und Meinungen über die Welt durch ihren Verstand, es sind viel mehr die Gefühle, welche dabei thätig sind. Wir sind immer geneigt Meinungen beizupflegen, welche mit unsren Wünschen oder Erwartungen in Übereinstimmung sind, andere welche dagegen verstossen zurückzuweisen. Die Meisten wollen nur dasjenige in die Reihe ihrer Gedanken einschliessen, was darin passt, sie kommen nur schwer dazu die einmal ihnen bequem gewordene Ordnung ihrer Gedanken zu verbrechen um einen neuen Gedanken als Glied, das nicht sofort darin passt, im richtigen Verbande aufnehmen zu können.

Hören wir den Verfasser hier selbst: „*It is a more effective means of persuasion to awaken sympathetic feeling for the weakest argument than to present an irrefutable argument to an unsympathetic mind; and the most successful way to compel belief is to kindle the congenial passion. A strong passion, by securing beforehand the suitable disposition in the individual, predisposes him to embrace and believe what is fitted to excite and feed it. How can assimilation fail to take place when the impression from without falls into such apt unison with the activity within? how not agree when they are so mutually agreeable? A timid person readily believes that which greatly alarms him; a suspicious person, that which jumps with his mood of suspicion; an angry person, that which seems to justify his anger to himself; a jealous person, whatsoever is in the least adapted to provoke jealousy. Always the emotion attracts the congenial and reinforcing, repels the uncongenial and opposing ideas. It is only afterwards, when its tremors of activity subside, and consciousness is released from attendance on it and its ministering ideas, that the uncongenial ideas have a chance of being attended to*". — Es ist bei der Mehrzahl der Menschen weit mehr ihr Gefühl und ihre Phantasie, welche die Verbindungen zwischen ihnen selbst und den Dingen da draussen darstellen und beherrschen, als der Verstand. Und das ist begreiflich, denn die Verbindungen sind unentbehrlich für das Leben, gleichviel wie, und Gefühl und Phantasie machen sie viel rascher und leichter als der mühsam und Schritt vor

---

[1]) Henry Maudsley, *Natural Causes and supernatural Seemings*, *London*, Kegan Paul, 1887, p. 75 ff. Ich benutze gern diese Gelegenheit um den Freund der Psychologie auf dieses Werk voll interessanter Beobachtungen und Enthüllungen besonders auf jenem Gebiete der zum Krankhaften hinneigenden Geistesphänomene aufmerksam zu machen. Es hat so manches eine ganz andere und einfachere Ursache als man bisher erwähnt hat.

Schritt arbeitende, prüfende und alle Unterschiede beobachtende Verstand. Doch bleibt die Phantasie auch bei Menschen mit einem höher entwickelten Verstande begabt, ein keineswegs zu unterschätzendes Vermögen, selbst da wo sie als Stellvertreter des Verstandes auftritt. Ohne diese in die Zukunft weit vorgreifende und das Unbekannte gestaltende Gabe, hätte Columbus kein Amerika entdeckt, James Watt keine Dampfmaschine erfunden, Bismarck das deutsche Reich nicht erschaffen können. „*Imagination supplies always* — sagt Maudsley — *the seductive attraction and the tentative initiative in the process of progressive interaction between the individual and nature*" [1]). Aber dass der unterscheidende Verstand der unentbehrliche Mitarbeiter am Gebäude unsrer Kenntnisse sein muss, ist nicht weniger deutlich, denn ist seine Hülfe nicht dabei in Anspruch genommen, so wird das Gebäude unfehlbar über kurz oder lang zusammenstürzen.

4. Wir haben bis jetzt über den Menschen im allgemeinen gesprochen. Ziehen wir nun den Dichter in unsre Betrachtung hinein, so wird die Lage noch viel complicirter durch das Hinzutreten neuer Faktoren, welche wir unmöglich nach ihrem ganzen Werth verfolgen oder schätzen können. Wir sind erstens genöthigt an eine etwas andere Nerventhätigkeit zu glauben, als den gewöhnlichen Menschen eigen ist.

Der Dichter ist von sensibler Natur als der Durchschnittsmensch. Diese erhöhte Sensibilität ist nun leider weit mehr eine Thatsache der Vermuthung oder der Wahrscheinlichkeit als eine wissenschaftlich begründete oder erklärte. Wer mit der Lebensgeschichte von grossen Dichtern bekannt ist, sich in ihre eigenen Mittheilungen oder die ihrer Freunde vertieft hat, dem kann diese Thatsache schwerlich verborgen sein, er sieht ihre Spuren überall durchscheinen, in der idealen Welt der dichterischen Phantasie wie im vielbewegten Leben des Dichters selbst. Leugnen lässt sie sich wohl nicht, denn die erhöhte Lebhaftigkeit der unmittelbaren Eindrücke, die Leichtigkeit womit sie combinirt und reproducirt, bisweilen Jahre lang aufgespeichert werden, der mächtige Strom von überwältigenden Gefühlen oft auf einmal durch einen für Andere geringfügigen Anlass hervorgerufen und die uns unbegreifliche Leichtigkeit womit Empfindungen aus einer frühern langverschwundenen Zeit hervorgezaubert und in ihrer vollen Frische die dichterische Stimmung hervorlocken und die Production begünstigen können, — das sind alles Thatsachen aus dem Seelenleben des Dichters, die uns gewöhnlichen Menschen unbekannt sind, und uns nur zu dem Schluss führen können, es müsse der Dichternatur ein sensibles Vermögen angeboren sein, das von dem gewöhnlichen sehr verschieden ist. Goethe sagt es auf negative Weise in dem schönen Gedichte Meine Göttin in treffend bezeichnenden Worten:

Alle die andern
Armen Geschlechter
Der Kinderreichen

[1]) Maudsley, Ch. III. *the Activity of Imagination.*

Lebendigen Erde
Wandeln und Weiden
Im dunkeln Genuss
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens.
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

So spricht der Dichter selbst und urtheilt er über Andere.

Aber fragen wir nun, was sagt die Wissenschaft dazu? So werden wir uns vergebens bemühen eine uns nur mässig genügende Erklärung in der Psychologie heraus zu finden. Was ist diese Sensibilität? Eine erhöhte Nerventhätigkeit? Was ist Nerventhätigkeit? Eine moluculäre Bewegung oder Arbeit, sagen die Psychologen; eine Innervation wie Wundt es nennt oder auch die Contractilität des Protoplasma, wenn man die Sache an der vermuthlichen Quelle aufsucht; oder, will man sich darauf beschränken die psychische Seite der Sache näher zu ergründen, so giebt Spencer die Antwort: das Gefühl ist in letzter Instanz zurückzuführen auf Empfindungspulsirungen oder Einheiten des Bewusstseins, welche mit den stofflichen Molekülen zusammengehend als Geistes molekülen zu verstehen sind. Haben wir mit diesen Definitionen etwas gewonnen? Auch finden wir in den besten Werken über Psychologie selten Bezug genommen auf die eigenthümliche Natur von Dichtern und Künstlern. Die Erörterungen finden immer nur ihre Anwendung auf das allgemeine Durchschnittsmaass, bloss werden solche Ausnahmen berücksichtigt, welche der Pathologie angehören, wie der Irrsinn, die Mania, Hallucination u. s. f. in allen ihren Unterschieden und Varietäten. Nur nach den Werken von Carpenter [1]) und Alex. Bain [2]) kann ich den Leser verweisen, der in diesen dunkeln Gegenstand der Sensibilität gern etwas tiefer eindringen will. Besonders der erstgenannte richtet sehr oft die Aufmerksamkeit auf manche geheimnissvolle Erscheinung aus dem Leben genialer Menschen und weiss seine Erklärungen durch eine glückliche Citirung aus Briefen, Denkschriften etc. näher zu beleuchten. Wir dürfen aber bei diesem Punkte hier nicht länger stillstehen und überlassen das Weitere der Psychologie.

Der zweite neu hinzutretende Faktor, der unsre Aufmerksamkeit beansprucht ist die dichterische Phantasie. Auch hier kommen wir bald in die Finsterniss hinein, wenn wir zu weit vordringen wollen, denn auch hier hat die wissenschaftliche Forschung noch wenig ans

---

[1]) Carpenter. *Principles of mental Physiology London 1881, chapter VI, VII, XII, XIII, XIV.*

[2]) A. Bain, *The Emotion and the Will, London, Longmans Green 1880,* besonders chapter *V, Ideal Emotion.* Auch Herbert Spencer, *The Principles of Psychology. New York 1885,* vol *I,* part *II,* ch. *V. The revivability of Feelings* ist hier sehr lesenswerth.

Licht gebracht. Die leicht assimilirende Phantasie und die erhöhte, sehr reizbare Sensibilität müssen innig verbunden sein, so sehr dass sie fast wie eins und untrennbar zu halten sind. Das scheint ziemlich unzweifelhaft, die Wechselwirkung zwischen Beiden liegt so deutlich am Tage, dass das Faktum schon dadurch festgestellt ist. Ein psychologischer Grund ist darin zu finden, dass die Erinnerungsbilder des Concreten, welche den Stoff der poetischen Phantasie bilden, ohne Zweifel unendlich reicher an Gefühlsinhalt sind, d. h. mehr Gefühl mit sich führen und auch durch Association aus dem Schlaf der Vergessenheit aufwecken und an sich festbinden können, als die ziemlich verblassten Wortvorstellungen worüber die meisten Menschen durchschnittlich denken. Der Hauptpunkt liegt aber in dieser Wechselwirkung. Wie und unter welchen Umständen die erregten Gefühle die Assimilation der Phantasie in Bewegung setzen dermassen dass diese selbstschöpferisch sein will und wird, und auch das Umgekehrte, wie durch den Einfluss der Phantasie das Gefühl intenser wird und sein glühendes Feuer Andern mittheilt and davon beseelen kann, dort und darin liegt die schwierige Frage und das Räthsel der dichterischen Production verborgen [1]).

5. Wenden wir uns jetzt noch dem Gebiete des mehr bekannten Seelenlebens des gewöhnlichen Menschen zu, so ist hier in Erinnerung zu bringen wie weit manchmal die Vertiefung unsrer Apperception reichen kann. Jedermann weiss, wenn nicht aus eigener Erfahrung so doch aus der Beobachtung von Andern, dass wenn wir vollständig von einer gewissen, zusammenhängenden Gruppe von Gedanken — oder auch von einem einzigen, was aber gewöhnlich ein Zeichen von Geisteskrankheit ist — eingenommen sind, alle andere dieser Gruppe fremden Gedanken zeitweilig aus unsrem Bewusstsein verschwinden können und auch neu sich herandringende Gedanken durch unsre Sinne unterdessen herbeigeführt, umsonst versuchen zu unsrem Bewusstsein durch zu dringen. Wir bemerken sie nicht. Dieser Zustand der Abstraction, der Rêverie ist von allgemeiner Bekanntheit. Es giebt zahllose Anekdoten von zerstreuten Menschen, welche die gewöhnlichen Eindrücke gar nicht appercipirten und solche, welche eine aussergewöhnliche Schärfe hatten immer auf unrichtige Weise mit andern combinirten, wie sie denn beim Anstossen gegen einen Baum den Hut abnahmen oder die Hand einer andern Person in ihre Tasche stecken wollten u. s. w. [2]) Der Grund dieser Zerstreutheit liegt in der vollständigen Vertiefung unsrer Aufmerksamkeit in gewisse Gedankenkreise, welche unser Interesse stark in Anspruch zu nehmen vermögen. Die Aufmerksamkeit spielt dabei aber eine passive Rolle, sie wird mit Gewalt gezogen und festgehalten von Gedanken, die das Vermögen besitzen auf den Menschen einen Zauber auszuüben. Auch die stärkste Anstrengung

---

[1]) Auch hierüber sagt Carpenter in den angeführten Capiteln manches Bemerkenswerthe.

[2]) Carpenter erzählt ein Paar psychologisch sehr interessante Fälle, ch. XIV.

des Willens kann nie diesen Grad der Abstraction erreichen, mit welchem Andere die dazu befähigt sind sich leicht und von selbst in einen Gegenstand vertiefen können. Es ist bekannt, wie die meisten Menschen die mit dem Kopf zu arbeiten haben manchmal von Geräuschen in ihrer Nähe gestört werden und es oft einer tüchtigen Willensanstrengung bedarf dieses Hinderniss zu überwinden, während Andere, glückliche sich ohne die geringste Mühe so in ihre Beschäftigung vertiefen können, dass sie für alles um sich herum vollständig taub geworden und gleichsam wachgeschüttelt werden müssen, will man sie für einen Augenblick aus dem Bann ihrer Gedanken losreissen. Diese Thätigkeit der Gedankenvertiefung, der Rêverie, ist dem Dichter oder Künstler besonders eigen, und sie muss grossentheils als eine automatische betrachtet werden. Carpenter giebt darüber einige sprechenden Belege aus dem Leben von Mozart und Coleridge, welche uns deutlich zeigen, wie wenig eigentlich der Wille mit diesem poetischen Traumleben bei wahren Genien zu thun hat. Auch die Lebensgeschichte von Byron, von Shelley lehrt uns an mancher Stelle wie die Inspiration, um das von den Alten so glücklich gewählte Wort beizubehalten, kommt und geht in vollständiger Willkür ohne dass der Dichter etwas darüber vermag. Diese innere Welt des Traumlebens erhält den Stoss von der äussern Wirklichkeit, durch einen leichten Anlass, einen schönen Sonnenuntergang, ein leichtes Spiel der Wolken, den Farbenschmelz des Meeres, auch von einfacher Art, wie der Anblick eines Menschengesichtes, die Erinnerung an gewissen Orten verknüpft, eine Lectüre, u. s. w. Aber ist diese Anleitung einmal gegeben, so knüpft sich mit Windeseile durch eine uns unbegreifliche Association das eine Bild der Erinnerung ans andere fest, und es entsteht bald ein Gewebe von Traumbildern, das den Geist des Dichters stundenlang umstrickt halten kann. Es lässt sich nun schwer leugnen dass so lange dieser Geisteszustand den Dichter befangen hält, sei es nun dass dieser bloss eine poetische Träumerei bleibt oder dass er übergeht in die Thätigkeit des Schöpfens, immerhin müssen jene Gedanken der egoistischen Existenz davon zurückgetrieben werden. Dass die Apperception auf Beide zugleicher Zeit gerichtet sei, darf wohl für eine Unmöglichkeit gehalten werden. Mir scheint dass Schopenhauer hierin das Richtige getroffen habe, da er sagt dass das poetische Genie sich auszeichnet durch eine willen- und interesselose Hingebung an die Dinge selbst. Ein gewisses Maass der Objektivität [1]) oder der Entäusserung seines Ichs muss bei jedem Dichter anwesend sein. Nur muss hinzu gefügt werden, was Schopenhauer nicht genug in Beobachtung zieht, dass dieser Zustand

[1]) Das Wort „Objektivität" hat hier nicht dieselbe Bedeutung wie diese Eigenschaft bei Shakespeare, wovon wir gesprochen. Es bedeutet hier nur die Richtung unsrer Gedanken auf etwas andres als unser selbst ohne dass in Frage kommt in welchem Lichte wir die Dinge erblicken. Der subjektivste Dichter kann in diesem Sinne objektiv sein, nicht aber in dem Sinne wie bei Shakespeare.

der Objektivität darum noch nicht der durchschnittliche im Gedankenleben des Dichters zu sein braucht sondern sehr wohl als Ausnahme dann und wann erscheinen kann.

Auf der andren Seite scheint aber auch viel dafür zu sprechen, dass trotz dieses Vermögens sich in die Dinge zu verlieren und den Egoismus momentan abzustreifen, doch immer auf dem Boden des Bewusstseins, etwas schlummern bleibt, das nicht zu vertreiben ist, und das seinen Einfluss ausübt auf die kommenden und gehenden Gedanken. Wir müssen nicht vergessen dass unser Bewusstsein kein leerer Raum ist wo die Gedanken aus nichts entstehen, [1]) sondern dass sie da wie die Fische aus dem Grund des dunkeln Meeres auftauchen, d. h. aus dem Gebiete des Unbewussten emporsteigen, und dieses Gebiet hat seine Farbe. Und diese Farbe dürfte zu bezeichnen sein als die Resultante aller unsrer Erfahrungen und Erlebnisse. Maudsley bemerkt richtig: *Let imagination be carefully watched in its least restrained, its freest and most riotous play, as, for instance, in dreaming and in madness, nowhere will plainer proof be found of its inspiration by the moods and habits of thought of the individual* [2]). Dazu trägt nun ohne Zweifel ausser den manchmal uns unbewussten Eindrücken von frühern Erlebnissen auch das Gemeingefühl, wovon wir gesprochen, viel bei. Es ist also vollkommen glaubwürdig, dass die Einwirkung dieses Unbewussten, dieser Resultante des frühern Lebens unterstützt von der Macht des Gemeingefühls, auch auf die selbstlosen Schöpfungen des Dichters nicht verloren gehen kann, im Gegentheil eine grössere oder geringere Macht darauf ausübt. Es ist kein Beispiel belehrender zur Kenntniss des Subjektivismus beim Dichter als das Leben von Byron. Es ist in spätern Jahren nachgewiesen worden, besonders in der Biographie von John Cordy Jeaffreson, *the real lord Byron*, welch inniger Verband zwischen dem körperlichen Befinden und den Geistesproductionen dieses grossen Dichters geherrscht habe. Zwar ist ein wenig Einseitigkeit den Erklärungen in diesem Buche nicht ganz abzusprechen, aber leugnen lässt es sich doch nicht, dass viele der sonderbaren Launen des Lords, welche damals für genial durchgingen, einfach die Folgen waren seines missgebildeten Fusses und einer schlechten Gesundheit, welche in Folge dieses körperlichen Übels noch verschlimmerte. Byron hatte einen ungesunden Magen und musste sich in vielem enthalten und Entbehrungen auflegen, was ihm in den Augen der Welt das Ansehen eines Anachoreten verschaffte. Dazu kam eine Neigung zur Corpulenz welche in der Jugend seine wahrhaft bezaubernde Schönheit zu verunstalten drohte und eine gewisse

---

[1]) Der psycho-physische Grund liegt darin, dass frühere Gedanken oder Vorstellungen ihre Spuren hinterlassen haben in einer Disposition der bezüglichen Nerven aus neue erregt zu werden Man sehe darüber (Wundt II Capitel XV, das Bewusstsein

[2]) Maudsley, a a. O p 121.

von ihm gewählte und mit viel Eigensinn durchgeführte Methode des Selbstkurirens. Er konnte Wochen lang in der Enthaltsamkeit eines Einsiedlers leben und bei Diners sich mit einem Gerichte von feingestampften und in Essig getränkten Kartoffeln oder von Biscuits und Sodawasser begnügen, und diese Diät trieb er soweit bis manchmal der Hunger in seinen Eingeweiden kniff; und dann stürzte er sich aus Überdruss in die tollsten Excesse, ging so vom einem Extrem zum andern über, was natürlich die schlimsten Folgen für seine Gesundheit hatte und ihn endlich zu einem wahren Leider des Spleens machte. Es mag vielleicht Manchem abgeschmackt vorkommen, dieser Verband zwischen einem prosaischen Magenübel und den erhabenen leidenschaftlich-düstern Titansschmerzen eines MANFRED oder KAIN; aber für die Wissenschaft bestehen nun einmal keine Abgeschmacktheiten solcher Art, sie analysirt alles und darf den Ursprung eines idealen, in poetischem Glanz verklärten Grollens gegen das Schicksal sogar unter Bakterien suchen, wenn es ihr gelingen kann ihn da afzudecken. Aber wir gehen nicht so weit und denken nicht daran zu leugnen, dass es noch andere und wichtigere Ursachen des Byron'schen Weltschmerzes gegeben hat als die genannten. Seine eigenthümliche Stellung in der Gesellschaft, seine Erziehung, Liebesenttäuschungen, die bittere Heirathsgeschichte u. a., das sind schon noch mächtigere Faktoren. K. ELZE hat richtig bemerkt dass der lahme Fuss Byron zu einem Melancholiker machte, während W. Scott, der das gleiche Leiden zu tragen hatte, immer heitern Sinnes ein zufriedenes und ruhiges Leben geführt hat.

So haben wir uns dann einigermassen zu erklären versucht, was das Wort Subjektivität zu bedeuten habe, aus welchen verborgenen, uns nur selten bewussten Ursachen wir unsre gefärbte Auffassung der Dinge herleiten müssen. Sind wir nun berechtigt eine uns absolut fremde und daher unbegreifliche Anschauungsweise als völlig ergründet darzustellen durch die blosse Annahme alle diese Einflüsse mit welchen wir zu kämpfen haben, die nicht selten unser ganzes Leben lang uns den klaren Blick verschleiern, unsre Gefühle zwischen dem einen und dem andern Extrem hinschwanken lassen so wie der Himmel droben heute das reinste tiefste Blau zeigt und morgen mit Dünsten und grauen Wolken überzogen ist, — alle diese bösen Plagegeister haben den Shakespear'schen Geist nie heimsuchen können weil ihnen der Zutritt verschlossen, oder wenn sie sich eingeschlichen, weil der Wille, der diesen Geist regierte, so mächtig war dass er sie bezwang und fesselte? Nein, mit diesen Erklärungen reichen wir offenbar nicht aus um das Räthsel für gelöst betrachten zu können. Die Beseitigung negativer Einflüsse

erschafft noch nicht eine positive Macht von solchen riesenhaften Proportionen wie der freie objektive Geist Shakespeare's, so wenig, wie wir es an einem einfachern Beispiel sehen können, wie eine frische unerschütterliche Gesundheit des Körpers erworben wird dadurch das man sich hütet vor schädlichen Windzügen. Sobald wir hier auf das Gebiet des Positiven übertreten wird unsre Aufmerksamkeit gezogen durch zwei Vermögen im Geiste Shakespeare's, welche in Umfang, Tiefe und Kraft alle gewöhnliche Lebenserfahrung weit übersteigen. Diese sind sein Verstand und seine Phantasie. Gewöhnlich beachtet man nur die letztgenannte, weil die dichterische Schöpfung vorzugsweise auf ihr beruht und auch der Dichter mehr oder weniger nach der Macht seiner Phantasie geschätzt wird. Wir erstaunen über Shakespeare's Phantasie, weil sie von ungeheurer Vielseitigkeit ist, im Stande sich in jede Erscheinung des Lebens zu vertiefen, das Wesen kaum irgend einer Sache ihr verschlossen blieb und jeder Eindruck von ihr mit Leichtigkeit zurückgegeben wurde. COLERIDGE hat Shakespeare sehr richtig mit dem Zunahmen *myriad-minded* bezeichnet. Wir müssen uns dazu diese Wirksamkeit der Phantasie bei Shakespeare ungefähr wie eine Lebensgewohnheit denken, sehr verschieden wie bei andern Dichtern, die den Gott, der sie beseelt, nur zeitweise bei sich empfangen. So verbrachte Byron z. B. nicht selten Tage und Wochen lang in der Werkeltagsstimmung von Jedermann, verdudelte seine Zeit mit Pistolenschiessen und in der Unterhaltung mit unbedeutenden Leuten, und zog sich nur in seinen glücklichen aber seltenen Momenten zurück um sich den Inspirationen seiner Phantasie zu ergeben, und diesen bessern Augenblicken seines übrigens verfehlten Lebens haben wir seine Dichtungen zu verdanken. Ein ähnlicher Mann kann Shakespeare nicht gewesen sein, er muss, so weit seine Theater-geschäfte ihm das erlaubten, ein Mensch gewesen sein wie Shelley, der in einem kaum unterbrochenen Traumleben fortlebte. Es haben Leute behaupten wollen dass Shakespeare wegen seiner scheinbar gleichgültigen Unparteilichkeit für jeden Typus des Lebens, persönlich ein Mensch ohne Charakter, ohne Sympathien gewesen sei, und die geheimnissvolle Liebesgeschichte in den Sonnetten hat dann weiter als Grund für diese alberne Hypothese dienen müssen. Dass Shakespeare kein charakterloser Mensch oder

moralischer Null gewesen sein kann, halten wir für überflüssig zu beweisen. Eine andere Sache ist aber, dass sein Leben nach Verhältniss — besonders wenn wir dabei an GOETHE, V. HUGO, BYRON denken — ein ziemlich unbedeutendes, von keinen wichtigen oder interessanten Erlebnissen erfülltes gewesen sein mag. Zu diesem Glauben — Andeutungen darüber giebt es nun einmal nicht — sind wir gezwungen durch seine Objektivität. Wenn das psychische Leben so sehr eingenommen ist von der Phantasiethätigkeit und dem Schöpfungsdrang wie bei ihm, und dabei eine absolute Hingabe an die Erscheinungen des Lebens vorwaltet, ein ewiges Entäussern seiner selbst, so bleibt doch für den Egoismus nicht viel Raum übrig. Gleichgültigkeit gegen äussern Ruhm und Ehre und Abneigung eine Rolle im Leben zu spielen, lassen sich dann erklären. Wir wissen von Shakespeare dass er sich ein bedeutendes Vermögen angesammelt, Processe über geliehene Geldsummen geführt, den Adelstitel erkauft, und als Zerstreuungen den Umgang mit Fachgenossen und kunstliebenden jungen Herren gepflegt hat, auch wohl irgend einer Liebschaft nachgegangen ist. Nun, solche Beschäftigungen sind theils prosaischer Natur, erfordern nur einige Aufmerksamkeit von Zeit zu Zeit und lassen übrigens den Geist ungehindert, theils sind es willkommene Entlastungen des zu schweren geistigen Druckes.

Dies gilt nun von Shakespeare's Phantasie. Wir haben aber mit einer nicht weniger gewaltigen Triebfeder seines Schöpfens zu thun, mit seinem Verstande, der uns im Grunde ebenso unbegreiflich erscheint wie seine Phantasie. Ich will versuchen dem Leser, der unsre Untersuchungen über die Gründe der Subjektivität verfolgt hat, auch die Natur dieser beiden Vermögen und ihr Verhältniss zu einander nach der Lehre der modernen Psychologie vor die Augen zu führen, da nach meiner Überzeugung der Schlüssel zu der Shakespear'schen Objektivität in irgend einer dieser Regionen des Geistes, wo Verstand und Phantasie zusammenwirken, verborgen liegen muss.

Ich denke mir in Shakespeare's Geist ein dualistisches Wirken zweier gewaltigen Kräfte, Beide immer im Verein, nie die eine thätig ohne die andere, Phantasie und Verstand. Das scheint sehr einfach und beim ersten Blick selbstverständlich, Phantasiren ausgenommen im

Traum oder im krankhaften Zustande geschieht nie ohne Mitwirkung des Verstandes. Doch ist die Sache complicirter als sie scheint.

Die ältere Psychologie, welche dem Menschen gewisse getrennte Vermögen zusprach, Verstand (auch noch wohl Vernunft) Phantasie, Gedächtniss, Wille etc., beachtete daher kaum oder wenig das Verhältniss zwischen diesen, und wenn sie es that, wie die englischen Psychologen Locke, Hume, hatte sie dabei ihren Ausgangspunkt zu einseitig oder willkürlich gewählt, da sie nur die Abweichungen in den verschiedenen Äusserungen des Geistes beobachtete ohne den gemeinsamen Ursprung gehörig in Rechenschaft zu ziehen. Die neuere, welche damit angefangen die physische Grundlage alles Geisteslebens, die Nerven zu untersuchen, hat, weil die materielle Grundbildung alles Denkens, Empfindens etc. eine und dieselbe ist, und das Nervensystem nur Verschiedenheiten zeigt in der Lage im Körper (Gehirn, Rückenmark, nach den Extremitäten hin, etc.) oder in seiner innern Structur (graue, weisse Substanz, Ganglien, Fasern etc.), auch die psychische Äusserung im Grunde als eine einheitliche anerkannt, wo denn von getrennten Vermögen keine Rede mehr sein darf, überhaupt das Wort Vermögen keinen rechten Sinn mehr hat, und bloss die Äusserungen verschieden sein können ihrer weitern Ausbildung und Richtung wegen, kurz Functionen genannt werden müssen [1]). So sind denn Verstand und Phantasie Functionen der Nerventhätigkeit im grossen Gehirn. Die Phantasie, wie wir schon früher gesehen [2]), wird von Wundt erklärt als eine besondere Art Association der Vorstellungen Assimilation genannt, wenigstens bildet diese Assimilation die unzweifelhafte Grundlage aller Phantasiethätigkeit. Nun trägt allerdings die Assimilation wenn sie in ihrer einfachsten Form erscheint, noch nicht sofort das Merkmal des eigenen Producirens, sie kann sich auch begnügen mit einer einfachen Reproduction früherer Vorstellungen. Diese Reproduction ist uns noch mehr eigen als die Production, sie besteht darin dass bei jedem Sinneseindruck den wir nicht zum ersten Mal erhalten, auch die Erinnerungsbilder aller frühern ähnlichen sofort erweckt werden und sich mit dem neuen Eindruck vermischen. Wir nennen das Erkennen oder Erinnern. Wenn wir ein Glas Wein trinken und den Wein für Rheinwein erkennen, so müssen frühere Geschmackseindrücke desselben Weins wieder belebt werden und sich vermischen mit der augenblicklichen Empfindung unsres Geschmacksinnes; geschähe das nicht, so wäre keine Erkennung möglich. Ein andres Beispiel ist, wenn wir auf der Strasse unsrem Freund B. begegnen, da

---

[1]) In Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. I. S. 8 ff u. 242 ff findet man eine sehr ausführliche historische und kritische Besprechung dieser alten Lehre der verschiedenen Seelenvermögen. Ein letzter Versuch diese verwerfliche Lehre wieder auf naturwissenschaftlichem Grund zu beleben war die sogen. Phrenologie von Gall begründet, aber auch diese Theorie findet kaum noch Anhänger mehr.

[2]) Cap. III, S. 263.

werden alle früheren Bilder dieses Freundes blitzartig bei uns erweckt, vermischen sich mit dem Gesichtseindruck, und wir sagen: das ist mein Freund B. Das Erinnerungsbild wird in das äussere Objekt hineinverlegt, sagt Wundt. Hier kann sich nun der Fall vorthun und damit scheinen wir auf das Gebiet desjenigen was wir Phantasie nennen hinüberzutreten, dass die Erinnerungsbilder grössere Macht besitzen als der sinnliche Eindruck und diesen verunstalten. An der Frage wie das geschieht, gehen wir vorüber; begnügen wir uns hier mit der einzelnen Thatsache.

Wir nennen das eine Illusion, d. h. die Erinnerungsbilder täuschen uns über die Wirklichkeit des sinnlichen Eindrucks. Im schon angeführten Beispiele sehe ich einen Herrn von weitem auf mich zukommen, gewisse Anzeichen des Gangs, der Gestalt wobei auch wohl meine Gedanken, die sich viel mit meinem Freunde B. beschäftigen, mitwirken, lassen mich glauben dieser Herr sei Derselbe. Er tritt näher und ich sehe dass ich mich geirrt habe. Da ist eine Illusion. Ein noch einleuchtenderes Beispiel, das aber nicht Jeder in der Gelegenheit ist an sich selbst zu beobachten, ist dieses. Wer sich in einem fremden Lande lange aufhält, den kann es leicht überkommen dass er zuweilen im Gespräch der Leute glaubt seine Muttersprache zu vernehmen, wenn nämlich diese Leute auf einer solchen Distanz sind dass er sie sprechen hört, abgerissene Laute auffängt aber doch kein Wort gut versteht. Natürlich müssen die beiden Sprachen einige Verwandschaft oder Lautähnlichkeit besitzen um die Täuschung zu ermöglichen aber der Hauptfaktor liegt doch in der Beschäftigung der Gedanken mit dem Mutterlande. In diesem Fall nun kann die Illusion leicht fortbestehen weil der sinnliche Eindruck nicht stark genug das Phantasiegebilde zu zerreissen. An diesen Beispielen erkennen wir nun deutlich, wie die Phantasie selbst in ihrem Anfange als Illusion eine wesentliche Assimilation ist, d. h. die Vorstellungen oder Bestandtheile getrennter Vorstellungen mit einander verknüpft und daraus neue macht, zu welcher Thätigkeit in den genannten Fällen unmittelbare Sinneseindrücke ihren Antheil herbeibringen. Dieser Antheil wird entbehrlich wo die Assimilation eine höhere Stufe erreicht hat und als freie Production erscheint oder wenn sie reproducirend bleibt, doch diese Reproduction frei durch den Willen ausführt. Es ist bekannt, das man besonders Abends wenn es still ist und nur die Lampe scheint, sehr leicht wenn man die Augen geschlossen hält und der Körper eine ruhende Stellung angenommen, Bilder vergangener Erlebnisse oder von Reisen mit ziemlicher Lebhaftigkeit in sich erwecken kann. Eine leichte Willensanstrengung genügt um das Diorama sich entfalten zu lassen. Hier bleibt aber die Frage, in wie fern hier Reproduction oder Production thätig sei, denn dass die Bilder genau nach der ursprünglichen Erfahrung copirt erscheinen ist fraglich, die Annahme ist gerechtfertigt dass dabei Trennungen und Verbindungen, Umgestaltungen bis zu gewissen Grenzen Statt finden, demnach ein unbewusstes Produciren mit eingreift. Wir wissen ja wie das spätere Urtheil über frühere Erlebnisse oft sehr unrichtig,

das Nachbild dem ursprünglichen Eindruck keineswegs ähnlich geblieben, und es dann der Berichtigung von Augenzeugen bedarf um unsre Irrthümer einzusehen. Und diese Correction kann unter Umständen schwierig, ja peinlich sein; besonders da wo es den Gefühlsinhalt dieser Vorstellungen betrifft, denn es ist höchst wahrscheinlich dass wir das Gefühl womit wir diese Bilder der Vergangenheit umkleidet sehen selbst darin legen und zwar aus unsren gegenwärtigen Empfindungen entnommen, und, wenn wir aufmerken, können wir das daran gewahr werden, dass dieselben Erinnerungen nicht immer denselben Grad des angenehmen oder unangenehmen Empfindens für uns besitzen, und dieser Wechsel könnte doch schwerlich vorkommen wenn das Gefühl bloss in dem Inhalt der erweckten Vorstellungen lag. Goethe's Roman oder Biographie Wahrheit und Dichtung ist ein gutes Beispiel dieses unbewussten Eingreifens der Production in die Reproduction.

Wundt unterscheidet nun weiter zwischen einer passiven und einer activen Wirksamkeit der Phantasie. „Wir können", sagt er, „eine doppelte Wirksamkeit der Phantasie unterscheiden, eine passive und eine active. Im wesentlichen entspricht diese Gegenüberstellung derjenigen der passiven und activen Apperception. Passiv ist unsre Phantasie, wenn wir uns dem Spiel der Vorstellungen überlassen, die von irgend einer Gesammtvorstellung in uns angeregt werden [1]); activ ist sie, wenn unser Wille zwischen den bei einer solchen Zerlegung sich darbietenden Vorstellungen auswählt und auf diese Weise planmässig das Einzelne zu einem Ganzen zusammenfügt. Auch diese beiden Richtungen der Phantasie bilden aber keineswegs Gegensätze; vielmehr bietet die passive der activen Phantasie das Material dar, aus welchem diese ihre Erzeugnisse formt" [2]).

Wenden wir jetzt unsre Gedanken von der Phantasie ab und schliessen wir den andern Faktor, den Verstand, in unsre Betrachtungen ein. Wie erklärt nun Wundt diesen? Die Verstandesthätigkeit besteht nach ihm in der Verkettung der Vorstellungen als Begriffe, die einzelne Vorstellung wird die Repräsentantin eines Begriffes und in ihrer raschen Verbindung liegt dann das Verstandesdenken [3]). Daher bezeichnet er dieses Denken als ein Phantasiren in Begriffen in Gegenüberstellung der Phantasie, welche mit den Vorstellungen selbst phantasirt. Nun sind wir der Meinung, dass der Arbeitskreis den Wundt hier dem Verstande beimisst etwas zu eng gezogen sei, und noch eine andere Thätigkeit, an

[1]) Zur Ergänzung diene dass Wundt an einer andern Stelle von der Phantasiethätigkeit das folgende bemerkt: „Jede Phantasiethätigkeit beginnt mit irgend einer Gesammtvorstellung, welche zunächst nur in unbestimmten Umrissen vor dem Bewusstsein steht; dann treten die einzelnen Theile successiv klarer hervor, und es entwickelt sich so das Phantasieerzeugniss indem sich die ursprüngliche Vorstellung in ihre Bestandtheile gliedert".

[2]) Wundt II, S. 398.

[3]) Wundt II, S. 384 ff., 400. Sieh da über die Entstehung der Begriffe aus den Einzelvorstellungen.

welcher er stillschweigend vorbeigeht, in diesen Kreis verdient aufgenommen zu werden. Die Apperceptionsthätigkeit besteht doch auch, und zwar in erster Reihe, in einer reinen Beobachtung ohne weitere Zergliederung der Sachen, in demjenigen was man das Observiren oder richtige Sehen der Dinge nennt. Das wahre Sehen der Dinge besteht darin, dass wir alle Merkmale und Qualitäten der Dinge gewahr werden in ihren Übereinstimmungen und Unterschieden. Gewöhnlich aber werden wir nur einen Theil derselben gewahr und wir belieben das auch sehen zu nennen, obgleich es im Grunde nur ein sehr mangelhaftes Sehen ist. Wir empfinden aber die Lücken weniger weil wir sie mit der Phantasie ausfüllen. Das Sehen in seiner Volkommenheit ist eine seltene Gabe, welche ohne Zweifel theils wie andere Geistesanlagen angeboren ist, theils aber auch entwickelt und geübt werden muss. Es ist ein Richten der Aufmerksamkeit oder Apperception auf die Sache, aber nicht auf einige wenige mit ausschliesslicher Vorliebe vor andern, sondern wie Maudsley davon sagt: „*the habit of applying the mind intently to any subject which it may be called upon to examine*" [1]). „*Observation is a process of mental growth, not a process of mental photography, slow and tedious necessarily, and only to be perfected by degrees; for it is the organic construction of an internal order of mind, a mental organization in conformity with the external order of nature by mutual interaction*" [2]). „*The order of notions in the best mind, and in the highest achievements of all the best minds together, falls infinitely short of reflecting the order of things in nature, either in exactness or in completeness, since it consists of multitudinous partial, incomplete, fragmentary, scattered relations and groups of relations; and that always within a very limited range compared with the limitless range of inaccessible phenomena. It is the business of observation to make the correspondence more exact, more connected, more complete within its range, and, if so be, to extend the range; a work which must in the nature of things always be effected by slow degrees, since changes in the order of events, demanding corresponding changes in the order of ideas, are equivalent to a demand upon the mental organization to put in function, if not to develop, new lines of organic structure*" [3]). Es ist deutlich dass dieses vollkommene Sehen noch nicht in der Wirklichkeit erreicht worden und dass darin das Ideal alles wissenschaftlichen Strebens liegt. Jedoch ist dieses Sehen in weniger vollkommenem Zustande die Gabe vieler grossen Männer in alter und neuer Zeit gewesen und unter diesen verdient Shakespeare einen ersten Platz. Dass das Sehen sich nach seiner Zeit allmählich auf die Vorgänge in der Natur gerichtet hat und die Zahl derjenigen,

---

[1]) Maudsley, *Natural Causes and Supernatural Seemings*, S. 71

[2]) Maudsley, S. 53.

[3]) Maudsley, S. 38 Die englische Psychologie weicht in der Lehre von der Apperception von der deutschen in mancher Beziehung ab. Ich muss es aber dem Leser überlassen diesen Gegenstand bei Maudsley weiter zu verfolgen.

welche sich daran betheiligt haben vermehrt worden, war die natürliche Folge davon, dass die Gelegenheit observiren zu können sich ausbreitete durch vielerlei Erfindungen, das Zusammenstellen astronomischer, physischer Werkzeuge und mehreres solches.

Dieses Sehen nun wird sich dann weiter — da das Denken nicht passiv aufnehmend und ohne Selbstthätigkeit bleiben kann — zertheilen in eine Erforschung der Übereinstimmungen oder Verwandtschaften und der Unterschiede der Sachen. Die vorwiegende Beschäftigung mit den ersten dürfen wir, mit Wundt, der Phantasie überweisen, sie ist im Grunde Assimilation, welche ferner freies Spiel hat durch Trennungen und Verknüpfungen selbstschöpferisch thätig zu sein; nicht aber die Beschäftigung mit den Unterschieden, diese gehört der Verstandesthätigkeit an. Der Witz, der bekanntlich besteht in einem raschen Auffinden von Übereinstimmungen oder Unterschieden zweier Sachen oder in beiden zugleich, ist ein Spiel des Verstandes und der Phantasie beide. Nun sind wir aus unsrer Natur viel mehr geneigt die Übereinstimmungen aufzusuchen als den Unterschieden nachzuspüren, an den erstern haben wir unsre Freude, da sind wir schöpferisch und wir brauchen sie auch zum Leben; die letztern hingegen ziehen uns weniger an, weil wir kein unmittelbares Resultat sehen. Darum ist dann auch von Altersher die Phantasie eine viel beliebtere Denkgewohnheit gewesen als der Verstand, die erste war die ältere im Gehirn der Menschen [auch begünstigt durch die Gefühle, welche das Unbekannte und Gefürchtete personifizirten in der Gestalt von Mythen, Aberglauben, Sagen etc.], die zweite die jüngere, welche sich mühsam hat durcharbeiten und Raum schaffen müssen.

Wenn wir nun von Shakespeare's Denken bemerkt haben, Phantasie und Verstand müssen auf gleiche Weise zusammen immer thätig gewesen sein, so wollen wir diese beiden Thätigkeiten in dem Sinne verstehen, dass wir sie zurückführen auf ihre Grundlagen: die Beschäftigung mit den Übereinstimmungen und die Beschäftigung mit den Unterschieden der Sachen. Das will sagen, Shakespeare's Geist war in demselben Maasse ein tief und scharf beobachtender, für die unterscheidenden Merkmale der Dinge empfindlicher als er ein leicht assimilirender, schöpferischer war. Obgleich nun bei den Menschen gewöhnlich ein starkes Bevorzugen nach der einen Richtung des Denkens hin ein Zurückbleiben nach der andern hin bedingt, so kann dies mirabile dictu bei diesem Wundermenschen nicht der Fall gewesen sein und haben wir uns beide als von gleich übermenschlicher Kraft und immer die eine die andere fördernd statt hemmend zu denken. Diese Gabe des Sehens war im XVI Jahrhundert eine noch grössere Seltenheit als heute. In den meisten Köpfen überwucherte die Phantasie und die damit vermengte Wissenschaft der Zeit, und das Studium der Natur, in so weit das bestand, ging für einen nicht geringen Theil aus der Phantasiethätigkeit hervor. Die Beobachtung war dürftig, ungenau, es fehlte auch am nothwendigen Material und an der Gelegenheit zur Beobachtung, welche erst die folgenden Jahrhunderte durch ihre tech-

nischen Erfindungen herbeigeführt haben; und so wurden die Lücken durch die noch sehr regsame Phantasie ausgestopft. Die Phantasie will immer ergänzen und zum Ganzen bilden wo der Verstand durch eine lückenhafte Kenntniss der Thatsachen stecken geblieben, und damals war die Phantasie die mächtigere, vermochte sie das also besser und war auch ihre Hülfe weniger entbehrlich als heute.

Unter den Wenigen, welche die Unsicherheit des Bodens, auf welchem die damaligen Naturkenntnisse sich erhoben, anerkannten, war Bacon der erste und vornehmste. Daher er von der Nothwendigkeit einer geänderten Methode des Denkens, die inductive Beobachtung, überzeugt war. Aber Bacon's Denken ist ein ganz anderes gewesen als das Shakespear'sche. Auf Bacon lässt sich Wundt's Auffassung der Verstandesthätigkeit, welche die Einzel-Vorstellungen nur wegen ihres abstrakten Inhalts schätzt und gebrauchen kann im vollsten Sinne anwenden. Bacon suchte überall das Abstrakte, sogar in der Poesie, denn in dieser wie in der Mythologie der Alten will er überall eine moralische Grundidee entdecken als den Kern der Sache, und nur wo er diesen fand, hatte die Poesie für ihn Werth, sonst nicht. Die Allegorik war ihm der Gipfelpunkt der poetischen Schönheit, und Shakespeare's Poesie in seinen Dramen hat ohne Zweifel, — abgesehen noch von andern Überwägungen – für ihn gar keinen Werth gehabt.

Eine solche Denkart ist aber von der Shakespear'schen grundverschieden. Das Phantasiren in Begriffen mit welchem, wie Wundt sagt, der Philosoph sich beschäftigt, ist ein ganz anderes Phantasiren als das dichterische. Das letztgenannte ist die eigentliche Assimilation, welche aus den Sinnesvorstellungen oder ihren Bestandtheilen neue selbständige, einheitliche Geschöpfe bildet wozu eine Leichtigkeit im Auffinden von tiefversteckten Affinitäten in den Sachen, welche der weniger phantasiebegabte Mensch nicht sieht, eine kräftige Stütze bietet. Das andere ist so zu sagen ein Herausschälen des innern Kerns aus den Vorstellungen wobei die andern Bestandtheile aus dem Bewusstsein verschwinden; mit diesem gefundenen Kern werden andere Kerne zusammengebracht, Beziehungen dazwischen ausgeforscht und diese Beziehungen als Kern der Kerne wieder zu Einheiten verarbeitet, diese neue Einheiten passen dann aber nicht mehr zusammen mit den ursprünglichen Vorstellungen, daher man sie Begriffe, Abstracta von abstrahere, abziehen nennt, und diese Wirksamkeit der Apperception ist hauptsächlich eine zerlegende, nur sehr wenig eine bildende. In den Werken des Philosophen finden wir demzufolge den ganzen Gedankenprocess vor uns ausgebreitet, von seinen ursprünglichen Wahrnehmungen und Begriffen an bis zu seinen Schlüssen, Gesetzen oder Systemen. Sollte er uns nur das Resultat seines Denkens mittheilen, wir würden ihn nicht verstehen. Ganz anders ist es mit dem Dichter. Aus welchen Bestandtheilen Dieser seine Geschöpfe gebildet hat, wissen wir nie, ausgenommen wenn er darüber eine Mittheilung gethan oder wenn Litteraturforscher es nachgewiesen, und wir denken auch nicht daran vom Dichter zu ver-

langen, dass er uns die Bausteine seiner Arbeit vorzeigt. Das Abstrakte und das Concrete sind einander gegenübergestellt, eine vorwiegende Beschäftigung mit dem einen muss eine geringere mit dem andern verursachen. Der Shakespear'sche Geist kann nie der Bacon'sche noch der Bacon'sche der Shakespear'sche gewesen sein.

Aber derselbe Geist kann eben so gut und zugleich mit den Verwandtschaften der Dinge als mit ihren feinen unmerklichen Unterschieden sich beschäftigen, er bleibt in beiden Fällen sich im Gebiete des Concreten bewegen. Man versteht die dualistische Thätigkeit des Shakespear'schen Geistes, assimilirend und inductiv-beobachtend nicht besser als wenn man Shelley neben Shakespeare stellt. Shelley's Phantasie war eine gewaltige, weit um sich hingreifende, wie Ariel mit Windeseile hinschwebend und das Entfernteste zusammenlesend. Aber der feurigste Shelley-Enthusiast — und ich gestehe gern ein dass ich zu den aufrichtigen Bewundern seiner herrlichen Dichtungen gehöre — wird doch zugeben müssen, dass Shelley's prachtvolle, bezaubernde Phantasiegebilde sehr oft nichts mehr sind als strahlende Luftspiegelungen, Fata Morgana's, zuweilen nur ein Bündel farbenreicher Raketen, welche von der Erde emporschiessen aber sofort erlöschen. Man lese nur manche Stelle in Laon and Cydna (Revolt of Islam) oder solche Gedichte wie the Witch of Atlas, a Vision of the Sea, worin die Shelley'sche Phantasie ihre tollsten Orgien feiert. Nach Shelley scheinen die Affinitäten der Sachen so millionenfach zu sein dass sich am Ende alles zusammenbringen lässt; es läuft bei ihm ein feingesponnenes Netzwerk von Milliarden Fäden durch die Natur, wodurch alle Trennung, alles Gegensätzliche, Feindliche aufgehoben. Nun beruht ohne Zweifel alles Gebilde der Phantasie — so lange dieses nicht ausartet in einen Tollhausspuk — auf Affinitäten, die Vergleiche, die Metapher, die Hyperbel, die Personification, auch die selbständigen Schöpfungen und Wesen [1]). Aber die Entdeckung dieser Affinitäten ist das Geheimniss des Dichters, welches zu erblicken nicht Jedem gegönnt ist. Es ist aber ein Unterschied. Bei Shakespeare sehen wir sie sehr wohl wenn wir uns nur die Mühe geben seine Bilder, welche beim ersten Anblick befremden, gesucht und barock

[1]) Was gar keine Verwandtschaft hat ist nicht zusammenzubringen, nur zusammenzuleimen; es bleibt dann aber unfruchtbar und kann kein neues Harmonisches aus sich gebären. Solches Zusammenleimen durch eine toll gewordene Caprice kommt wohl vor in der Litteratur, z. B. bei manchem Dramatiker aus Shakespeare's Zeit, in der neueren Romantik in mancher Erzählung bei Hoffmann und andern deutschen Romantikern, bei Edgar Poe und sehr stark in den Gedichten von Ch. Baudelaire. Solche Fabelgeschöpfe wie der Centaur, die Sphynx, der Faun sind keine willkürlichen Zusammenfügungen von Mensch und Thier gewesen. Auch da war eine Affinität vorhanden, obgleich wir jetzt nicht mehr wissen welche. Der Beweis ist darin zu finden, dass nicht jeder männliche oder weibliche Kopf zum Centaur oder Sphynx passt, es gehört ein typischer Gesichtsausdruck dazu. Kein moderner Bildhauer würde sich getrauen nach einem übrigens ganz brauchbaren Modell, das aber vom bekannten Sphynx-typus zu sehr sich entfernt, eine Sphynx zu modelliren.

erscheinen, zu studiren. Wir sehen dann, dass sie durchgehends einer scharfen Beobachtung des für Jedermann ersichtlichen Lebens der Menschen und der Natur entlehnt sind, sie unterrichten uns über eine Menge Sachen, die wir eben so gut hätten sehen können, hätten wir nur Shakespeare's Augen gehabt. Sie sind immer berechtigt, das tertium comparationis liegt in dem Gefühlszustand, in der Stimmung der Person, welcher sie anwendet, oder in Affinitäten, die uns entgehen. Die Bilder entstammen der Wirklichkeit und verrathen ihre Abstammung auch darin dass sie das Contrastirende der Wirklichkeit beibehalten. Shakespeare liebt den Kontrast so gut in seinen Bildern, wie in den Charakteren und psychologischen Zuständen seiner Personen. Man erinnere sich nur den Anfang von Richard III, *Now is the winter of our discontent made glorious summer by this sun of York etc.*, oder die zahllosen Bilder in Romeo und Julia, z. B. der Vergleich von Romeo's Schönheit in tiefer Nacht mit frischgefallenem Schnee auf einen Rabenrücken.

Solche Vergleiche hätte Shelley nie gebraucht, sie wären ihm zu stoffartig gewesen. Er liebt auch nicht den Kontrast, er liebt die Verschmelzung, das zarte Ineinanderfliessen, die liebedurchglühte Harmonie alles Seins, gleichviel auf welche Weise. Kann die Einheit nur zu Stande kommen unter der Bedingung dass alles Verschiedene in die Verschwommenheit zu Nichte geht, vielleicht hätte er Nichts dagegen. Aber auch die Berechtigung des Bildes bei seinen zahllosen Vergleichen entgeht nur zu oft — nicht immer — aller Nachspürung, man empfindet die Verwandtschaft nicht mehr oder man muss zuvor den hohen Gipfel einer pantheistisch-spiritualistischen Naturbetrachtung, wo uns dann vielleicht Beziehungen aufgedeckt werden von welchen wir unten nie geträumt hatten, ersteigen, aber dieser Punkt auf welchem Shelley sich wohl fühlte, ist für Andere nicht leicht erreichbar. Wir sehen mit den Augen des Menschen und nicht mit denen eines Luftgeistes. Dazu kommt der Hauptfehler dass die Bilder sich überstürzen, es wird eine Sache mit einer andern verglichen, aber ehe noch die Phantasie diesen Vergleich erfasst hat entsteht eine Verbindung zwischen dieser und einer dritten Sache, und will unsre arme Phantasie sich dieser zuwenden, so steht schon wieder eine neue Verbindung bereit, und es sind meistens die entlegensten Sachen, welche sich zusammentreffen. Man wird bald bei Shelley's Lectüre faint with imagery um ein geliebtes Bild von ihm hier anzuwenden. Es ist ein wilder Bacchantentanz, wobei einen der Schwindel erfasst und nach Ablauf bleibt nichts übrig als die Erinnerung an einen bezaubernden Traum in den zartesten schmelzendsten Farben. Zu einer solchen übermüthigen Phantastik ist nur ein Geist geneigt, der bloss die Affinitäten der Sachen empfindet und sie geflissentlich sucht, und für ihre scharfen Abtrennungen und Unterschiede wenig Gefühl hat. Und das war bei Shelley thatsächlich der Fall. Ungeachtet seiner innigen Sympathie mit dem Naturleben, seiner Sehnsucht in ihre Mitte aufgenommen zu werden, war diese Naturanschauung doch einseitig, sehr subjektiv gefärbt. Shelley sah nur die Liebe in der Schöpfung weil er seine

eigene Liebessehnsucht da hineinpflanzte, während er für den Kampf, der eben so gut da ist, blind war und diesen nur im menschlichen Leben erblicken wollte und zwar als etwas Willkürliches, die Folge der noch nicht weit genug vorgeschrittenen Cultur. Und diesen Kampf übertrieb er dermassen, dass er ihn nicht anders sah als in Extremen und Verzerrungen, wie in der Cenci-Tragödie. Doch wird Niemand, der Shelley's Poesie gut schätzt, behaupten, es mangelte ihm an Verstand; die Kluft zwischen Shelley und poetischen Träumern, einem Novalis oder Swedenborg, ist noch sehr tief. Nur war die Phantasie durch leidenschaftliche Gefühle immer angespornt in Shelley's Geiste die mächtigere Kraft.

Den Unterschied zwischen Shelley's und Shakespeare's Manier die Affinitäten der Sachen zu erblicken und zu poetischen Gestalten auszubilden, bezeichnet Maudsley mit den Termen Fancy und Imagination. Die Stelle ist interessant genug um mitgetheilt zu werden: „*then at a higher level comes fancy, yoking things or qualities together temporarily by superficial traits of resemblance, without regard to fundamental quality und essential likeness — 't is the playful and coruscating display of momentary attractions, such as is seen in brilliant disorderly action in the whimsical associations of ideas and words in commencing mania; last, at the highest level we have to do with truly informed imagination, which, inspired by the deepest affinities of nature, organically unites the essential qualities of things, creating a product which is a living addition to the mental organization — something better than experience, because more perfect than individual experience, and in harmony with all possible experience of its kind.*" Und in einer Note fügt Maudsley hinzu: „*The difference between the aërial flights of fancy at its highest strain and the solid work of the highest imagination is best seen, perhaps, by comparing Shelley's much and justly admired Ode to the Skylark with some passage of Shakespeare's dramas, in which his rich and strong imagination works with the perfect ease, and depth, and power, and unconsciousness of a natural function at its best. How fanciful, in the comparison, seem Shelley's Metaphors? how strained, if not overstrained, the analogies? how laboured the ingenuities of expression? how artificial and self-conscious the construction of the transitions of thought? No doubt there is abundance of strained fancy in Shakespeare's Sonnets, which are so full of witty conceits and laboured ingenuities of expression that the sense of passion is lost — inevitably so, since wit and depth of passion are essentially incompatible (?) — It is in his dramas that imagination is truly organic*". Maudsley geht hierin wohl etwas zu weit indem er Shelley nur die Gabe der Fancy zuerkennen will; die Phantasie, welche sich in Shelley's bessern Werken wie die herrliche Ode an den Westwind, Stanzas written in a dejection at Naples und in vielen kleinern Dichtungen, auch in Epipsychidion offenbart ist von der Shakespear'schen ihrem Charakter nach wenig verschieden, sie verbindet nicht nur sondern gestaltet auch, nur sucht sie ihre Geschöpfe in andern Regionen der Natur und des Lebens als Shakespeare.

Der Leser erinnert sich aus Cap. II [1]), wie wir auch in Italien in der Früh-Renaissance Männer gefunden haben, wie Leon Baptista Alberti, Leonardo da Vinci, welche mit einer solchen unbegreiflichen Gabe der vielseitigsten Beobachtung des Lebens ausgerüstet waren, dass sie fast im Spiel sich unterrichteten über allerlei Sachen von welchen sonst nur der weiss dessen Beruf es ist sie kennen zu lernen. Scharf Zusehen, gut Aufhorchen, und Nachfragen bei jeder Gelegenheit ohne Säumniss, das sind die Mittel welche zu solchen praktischen Kenntnissen führen. Ein solcher Mensch muss nun auch Shakespeare gewesen sein. Die vielen technischen und Fachkenntnissen wovon seine Werke Zeugniss ablegen, wie die juristische Praxis und Terminologie, die Medicin, das Forst- und Jagdwesen, das Leben der Thiere, der Vögel u. s. w., all dieses tiefe und genaue Wissen worüber die Kritiker so oft in Erstaunung geriethen und dessen Ursprung sie nie anders haben erklären können als durch Hypothesen, Shakespeare wäre eine Zeit lang Angestellter auf einem Advokatenbureau, Apothekergehülfe, Oberförster oder noch wohl Metzgersjungen, und solche Lappalien mehr, gewesen, alle diese Wissensschätze sind gewiss auf dieselbe Weise von ihm angesammelt worden wie bei Leonardo da Vinci oder Alberti. Mit dieser Gabe des Sehens verband Shakespeare seine Phantasie, über welche jetzt wohl genug gesagt ist. Als das Produkt dieses wirklich seltsamen Dualismus im menschlichen Denken, dürfen wir dann diese Objektivität betrachten, deren Wesen uns auf keine andere Weise begreiflich erscheint. Zwar sind noch andere Eigenschaften der moralischen Natur angehörend, wie die Selbstlosigkeit, die Wahrheitsliebe dazu anzunehmen so gut wie physische, eine körperliche Gesundheit, und auf diese moralischen Vorzügen wird unsre Aufmerksamkeit noch im weitern Verlauf dann und wann gelenkt werden, doch bleiben die Hauptelemente der Objektivität in diesen beiden, gleich kräftigen und zu einer erstaunlichen Höhe ausgebildeten Richtungen des Denkens zu suchen, in der Phantasie, welche die Dinge assimilirt geleitet durch ihre Affinitäten und sich dabei lenken lässt und sich nie losreisst vom scharfen Empfinden oder Sehen der Unterschiede, Gegensätze, u. s. w., m. a. W. vom Verstande.

Unter den späterlebenden grossen Dichtern ist keiner der diesem Shakespear'schen Dualismus näherkommt als Goethe. Goethe besass den selben Beobachtungssinn, das scharfe Einblicken in die Sachen und da er länger gelebt hat als Shakespeare und in einer in Bezug auf die Wissenschaften viel begünstigter Zeit als er, war es ihm gegönnt seine Kenntnisse auszubreiten zu einem systematisch geordneten, in unsrem Sinn wissenschaftlichen encyclopädischen Wissen von ungeheurer Vielseitigkeit. Dieses Systematische, die Verarbeitung zu allgemeinen Gesetzen, musste Shakespeare abgehen, die Zeit war dazu noch nicht reif. Die damaligen Systeme waren phantastisch gebaute Systemen. Daher Shakespeare's Kenntnisse grossartige Detailkenntnisse sind aber ohne eine innere organische Zusammen-

[1]) S 74, die Note

gehörigkeit. Goethe konnte der Vorgänger von Darwin sein. Hätte Shakespeare zu einer andern Zeit gelebt, er wäre vielleicht der Herbert Spencer auf dem Gebiete der Geschichte und des menschlichen Seelenlebens geworden. Aber abhängig von den Cultureinflüssen seiner Zeit wie er nicht anders sein konnte, spukte noch der alte Glauben an das Märchenhafte und Phantastische in der Natur in ihm fort und liess ihn trotz seines gewaltigen Forschungsgeistes und seiner unerschütterlichen Wahrheitsliebe doch nicht einen freien Standpunkt einnehmen, von wo er die Natur erkennen konnte gesäubert von Ingredienzen, welche die Phantasie der frühern Geschlechter hineingemischt hatte. Aber gerade in diesem wissenschaftlich unreifen Zustande, in dieser starken Macht des Sinnlichen, der Personificationen der Erscheinungen in lebendiger, farbenreicher Gestalt auf den beobachtenden Geist, lag eine äusserst günstige, befruchtende Vorlage für Shakespeare's Phantasie. Die spätere Zeit, welche die Personification allmählich hat absterben und Abstractionen dafür an die Stelle gesetzt hat, hat damit auch der Phantasie viel Nahrung entzogen, ihr die Ausbildung schwer gemacht. Goethe's Phantasie war viel weniger allumfassend als die Shakespear'sche und sie hätte es auch wohl schwerlich sein können, auch wenn Goethe ein ganz gleich beanlagter, denkender und empfindender Mensch wie Shakespeare gewesen wäre. Goethe's Phantasie wirkt am meisten personifizirend und auf Shakespeare-ähnliche Weise schöpfend im Faust, da hat er den alten Aberglauben, die Naturwesen und das Farbenreiche in der Natur aus dem Staub hervorgezaubert, aber ein Theil dieses Wesens ist unzweifelhaft modern und man fühlt wie der Autor sie skeptisch betrachtet, wie sie für ihn nur noch poetischen Werth haben. Bei Shakespeare hingegen besitzen sie den Werth der Aktualität, sie stehen da für sich da ohne dass über ihre Bedeutung entschieden wird. Niemand der den Sommernachtstraum oder den Sturm gelesen kann beweisen, ob Shakespeare an diese Luftwesen geglaubt habe oder nicht. Nur ist das erstere, die Zeit in Betracht genommen, das Wahrscheinlichere.

Wie offenbart sich nun dieser Objektivitätssinn Shakespeare's? An welchen unverkennbaren hervorragenden Merkmalen lernen wir sie kennen? Erstens an der Vermischung des Komischen mit dem Ernsthaften, worüber bald mehreres zu sagen sein wird. Zweitens an seiner völlig unparteiischen Gerechtigkeit gegenüber der menschlichen Natur. Niemand hat je von Shakespeare gesagt oder sagen können, dass er aus Liebe zur Tugend das Laster zu schwarz gemalt, oder dass er im Menschen mehr Laster als Tugend erblickt habe. Eben so wenig das Umgekehrte. Sein Auge wendet sich immer nach beiden Seiten, nach Licht und Schatten zugleich. Da wo Schatten vorherrscht weiss er doch Lichtpunkte aufzuspüren, und wo ein Andrer vielleicht einen makellosen Engel des Himmels

umgeben vom schönsten Hellblau verführerisch abgemalt hätte, da zeigt Shakespeare dass auch die Gegenstände unsrer feurigsten Liebe und tiefster Hochachtung ihre gebrechliche Seite besitzen. In jedem Erdgeschöpfe steckt nach ihm ein Stück des Lichts inmitten einer Hülle des Finsternisses, so wie die manichaeische Lehre der Perser das lehrte. Nur die Mischung ist jedesmal verschieden.

In dieser Weltanschauung weicht Shakespeare von seinen Zeitgenossen bedeutend ab, wie die Lectüre dieser zeitgenössischen Dichter darüber keinen Zweifel aufkommen lässt. Shakespeare's Milde ist weit mehr als eine Phrase, diese Eigenschaft kennzeichnet ihn am tiefsten. Er besass sie fast ausschliesslich, ja, Niemand theilte sie mit ihm.

Betrachten wir einen Augenblick jene andern Dramatiker, besonders die Hauptrepräsentanten Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Massinger, Heywood, Ford von diesem Standpunkte. Eine ganz andere Idee über die Menschheit als die Shakespear'sche Milde ist da die vorherrschende. Über ihre Vorliebe für überspannte Leidenschaften und brutale Triebe haben wir schon gesprochen [1]). Theilweise lag der Grund in einer Genugthuung des Zeitgeschmacks und der Bedürfnisse der Bühne. Aber nicht immer, und nicht bei Allen. Auch abgesehen davon bleibt ihre allgemeine Ansicht über die Welt eine sehr pessimistisch gefärbte. Diese Stimmung tritt am meisten hervor in Ben Jonson. Er ist Satiriker und bezweckt mit seinen Komödien auf deutlich ausgesprochene Weise der Strafprediger seines Volkes zu sein. Er schmeichelt dem Volksgeschmacke nicht im geringsten. Er geht direkt auf die Wahrheit los und betrachtet seine Kunst als ein Erziehungsmittel des Volkes, wobei er dann auch über die Richtung seiner Collegen, welche nur für das Vergnügen arbeiteten, verächtlich die Nase rümpft. Jonson's Ausgangspunkt war die klassische Komödie von Plautus und Terentius. Auf jedem Schritt werden wir an Plautus erinnert durch die Parasiten, die unverschämten lügnerischen Bedienten, die verschwenderischen Jünglinge und dergleichen mehr. Aber bei Plautus lachen wir, die Gaunerstreiche und der schlaue Betrug haben immer einen komischen Anstrich, es wird auch in der Regel kein grosses Unheil dadurch angestiftet. Jonson hingegen verstimmt uns gegen die Gesellschaft, er brandmarkt und geiselt ihre Sünden und wir ärgern uns. Er hat nur Augen für das Gaunerthum, die Verschwendungssucht, die Heuchelei und die gewaltthätige Unterdrückung. Keifende Hausfrauen, Modedamen welche jede neue Grille bis zum Überdruss verfolgen, dunkelhafte Pedanten oder verlaufene Poetaster.

[1]) Vgl. Cap. III. S. 277.

Hochstapler und Quacksalber, schurkische Advokaten, Erbschaftsjäger, ehrlose Halunken die ihre eigene Frau aus Geldgier einem Reichen feilbieten, kurz, nur dem verächtlichsten Gesindel gönnt er Zutritt in seine Welt. Der anständige Bürger, wenn er noch unter dieser Canaille vorkommt, ist immer der Betrogene wie der alte KNOWELL oder es ist ein armer, enterbter Blutverwandter, oder ein lächerlicher Einfaltspinsel wie MOROSE in Epicoene. Aber die moralisirende Tendenz muss uns dafür entschädigen dass uns die Bekanntschaft mit diesem Pack aufgedrungen wird. Ja, die moralisirende Tendenz! Unter dieser Flagge wird in der Litteratur der grösste Schmuggelhandel getrieben damals und jetzt. Jonson macht sich ein gewaltiges Wesen aus seinem Verbesserungssystem. In der Dedication der Volpone prahlt er im breiten,selbstgefälligen Styl dass er sich von aller unzuchtigen Schilderung, von der Profaneness und Bawdrie immer freigehalten, eine Fluth von Schimpfworten lässt er auf seine Collegen herabregnen, die darin weniger wählerisch sind als er. Und dafür werden wir dann überschüttet mit dem zusammengerafften Koth der Strasse damit es uns eingeprägt werde, wie schlecht wir eigentlich sind und wie tugendhaft er ist.

Bei den Nachahmern der Jonson'schen Komödie MASSINGER, FLETCHER, findet sich im allgemeinen dasselbe zurück. Nur erscheint weniger der verbissene Groll gegen die Menschheit und die Dunkelhaftigkeit von Jonson. Auch sind die Komödien von Beaumont und Fletcher amüsanter und heiterer als die Jonson'schen, so z. B. the Knight with the burning Pestle, ein sehr liebenswürdiges heiteres Stück. Gewöhnlich macht sich bei diesen, namentlich bei MASSINGER, eine vielmehr melodramatische Tendenz bemerklich, eine berechnete Absicht um für die leidende Tugend zu erweichen und von den Bösewichtern den gehörigen Abscheu zu bekommen. Die letzten werden dann auch schwarz an die Wand gemalt und der Teufel kann kaum hässlicher sein als Sir Giles Overreach in A new way to pay old debts. Es blickt eigentlich eine schwermüthige, nur für das Dunkle empfängliche Lebensbetrachtung aus den meisten dieser Komödien und Tragödien hervor. Und in der sogen. Tragi-komödie, das specielle Genre von HEYWOOD wird diese Stimmung der Melodramatik zu einer Grundlage auf welcher menschliche Charaktere und Zustände gebaut werden, die dann auch sehr rührseliger Art aber mit berechnetem Effect geschildert, und demzufolge nicht der Wahrheit getreu sind [1]). Besonders sind es die Frauen, welche schlecht wegkommen, wenigstens bei BEAUMONT und FLETCHER und bei MASSINGER. Eine Frau ist im allgemeinen nur so lange tugendhaft als ihr Mann sie bewacht und sie mit ihm zufrieden ist. Der

[1]) Auch der unter Diesen nicht am wenigsten bedeutende JOHN FORD schliesst sich dem melodramatischen Genre getreu an, und befleissigt sich dabei die krankhafte Stimmung durch die Schilderung der brutalsten Passionen im grellsten Lichte so hoch möglich emporzuschrauben. Dramen wie, 'tIs pity she is a whore und the Broken Heart sind in einem gewissen Sinne Meisterstücke der melodramatischen Richtung.

Verführung widerstehen vermag sie nur in den seltensten Fällen. Die geringste Misshelligkeit mit ihrem Manne genügt schon damit sie das Ohr dem ersten besten Gelegenheitssucher leihe. Und ist eine Frau wirklich keusch und standhaft, so ist ihr Mann manchmal gegen besser Wissen und ohne das geringste Motiv der erste, der sie beschimpft und wie die gemeinste Dirne behandelt. Die grobe unfläthorige Weise worauf bei Fletcher und Massinger Männer ihren Frauen, selbst wenn sie sie lieben, begegnen ist für unser modernes Gefühl empörend. Auch der Inhalt der Gespräche in dem Munde der best erzogenen Frauen von höherm Stande ist uns völlig unbegreiflich. Ein leuchtendes Beispiel von diesem Mangel an Schamhaftigkeit findet man in Beaumont und Fletcher's the Maid's Tragedy und Thierry and Theodoret. Es ist wahr, die Auffassung des Schicklichen war in der Renaissancezeit eine von heute ganz verschiedene, und schon Shakespeare belehrt uns darüber zur Genüge, aber die Gespräche in den obenerwähnten Stücken enthalten oft genug Fragen und Mittheilungen im Beisein oder in dem Munde von vornehmen Frauen gemacht von solcher ungeschminkten Offenheit, dass auch der Kenner der Renaissance-Litteratur darüber erstaunen muss. Die melodramatische Stimmung und die pessimistische Lebensbetrachtung des Autors verleiten ihn regelmassig dazu die Natur zu verfälschen, sie in schiefen Proportionen abzubilden und er geräth dabei in Widersprüche. Als Beispiel: in Massinger's the Picture ist die Heldin Sophia wie ein Modell von Keuschheit vorgestellt, offenbar hat dabei Shakespeare's Imogene dem Dichter als Ideal vorgeschwebt. Wie lernen wir nun dieses Keuschheitsmodell kennen! Sie weist die Anschläge zweier Ritter, welche sie auf die Probe stellen wollen, entrüstet zurück, aber sie will auch den beiden Don Juans eine heilsame Lection ertheilen und willigt darum scheinbar in das Rendez-vous ein. Die Herren müssen sich in ein Zimmer begeben wo sie von ihrer Magd unter einigen Vorwänden eingesperrt werden und so sind sie gezwungen in ihrer Enttäuschung da eine lange kalte Winternacht zuzubringen und dazu noch in einem von der tugendsamen Sophia befohlenen Kostüme oder richtiger Mangel daran, wodurch ihre bösen Gelüste noch bittrer gestraft werden, da sie stets daran erinnert werden. Um aber die Kur noch wirksamer zu machen bekommen die Beiden ein Paar Tage auch nichts als Brod und Wasser, vielleicht damit das all zu hitzige Blut etwas abkühle, und nachher werden sie dann entlassen. Das nennt nun Massinger eine musterhafte Keuschheit. Im übrigen dreht die Handlung bei diesen Autoren fast in jeder Scene um die Unzucht, diese ist die ewige causa movens des dramatischen Lebens und bildet zugleich den Hauptinhalt der Dialoge. Aber am Schluss triumphirt die Tugend oder findet das Laster seinen Lohn und somit ist der Moral genug gethan. Vielleicht dass bei allen diesen Dramatikern der sauertöpfische Geist des Puritanismus schon seine Wirkung ausübt, dass dieser später die Kunst tödtende Einfluss einer ungesunden Lebensbetrachtung sich schon hier ankündigt indem er das Auge abstumpft für die wahre, schlichte, aber nicht auf der Oberfläche liegende

Tugend der Menschen. Um diese zu finden entbricht es ihnen an der unbefangenen Stimmung, welche auch für sanfte und leise Eindrücke empfänglich ist und nicht bloss das Schreiende und Harte bemerkt. Oder es gehen ihnen ab die Schärfe des Blickes und die Wahrheitsliebe, welche als Surrogate dienen wenn die Stimmung nicht frei ist, denn Niemand ist Herr über seine Stimmung. Wer von seiner Natur aus Pessimist ist, was man oft ist ohne es zu wollen, muss aber desto mehr seinen Blick üben damit die Stimmung das Urtheil nicht fälsche. Der Pessimismus ist sehr gut, aber nur wenn er antreibt zu verdoppelter Aufmerksamkeit, sonst ist er schädlich.

Shakespeare nun scheint weder Optimist noch Pessimist gewesen zu sein. Auch hierin ist er ein Räthsel. Zu einem flachsinnigen Optimismus ist er nie geneigt gewesen, sogar in der Jugend nicht. Aber vor einem Pessimismus — denn dass er zu einer gewissen Zeit seines Lebens dazu überneigte ist nicht ganz aus der Luft gegriffen; die Periode von Troilus und Cressida und Timon von Athen, auch einige Stellen in den Sonnetten sprechen dafür — hat ihn bewahrt, dass er den Menschen an der Urquelle der Natur selbst studirt hat, nicht nur an ihrer oberflächlichen Form der Gesellschaft wie Jonson, Fletcher und Massinger. Der Mensch ist vom Standpunkte einer idealen Ethik ein gebrechliches Wesen, mit Tugenden und Mängeln bekleidet, und wird das auch ewig bleiben. Aber als Naturwesen, als Organismus der höchsten Art, ist er immer das was er sein kann und sein muss, nichts mehr und nichts weniger als das Resultat der in ihm innewohnenden Gesetze, und eben so gut vollkommen als unvollkommen, je nachdem man ihn betrachtet. Eine absolute Vollkommenheit offenbart uns die Natur nicht, jede Entwicklungsstufe hat ihre besondere Vollkommenheit, und die wird jedesmal erreicht. Zu dieser Schlussbetrachtung führt uns die Wissenschaft unsrer Zeit immer mehr, und die zukünftige wird sie einmal als eine unleugbare Wahrheit feststellen. Shakespeare nun scheint davon schon eine Ahnung gehabt zu haben.

IV.

Das Zweite, woran wir Shakespeare's Objektivitätssinn beobachten, ist sein lebhaftes Gefühl für das Komische, sein Lachen

inmitten des grössten Ernstes. Der physiologische Grund des Lachens ist ein Kitzel oder Reiz welcher eine stossweise Respirationsbewegung verursacht. Diese Ursache kann eine bloss mechanische sein, wenn der Reiz in physiologischen oder physischen Anlässen seinen Grund hat, wie es bei nervösen Zuständen, Hysterie oder bei einem plötzlichen Kältegefühl der bezüglichen Nerven vorkommen kann. Es kann aber auch sein, und das ist der gewöhnliche Fall, dass dieser Kitzel verursacht wird durch ein psychologisches Faktum, nämlich durch die Empfindung des Komischen. Wie diese Empfindung entsteht, ist eine Frage, die bisher grossentheils der metaphysischen Ästhetik angehört hat und von ihr oft genug in Überwägung genommen ohne aber dass es je gelungen eine entscheidende Antwort darauf zu geben. Gewöhnlich wird als Grund angenommen, das Komische sei ein Kontrast. Nach der gewöhnlichen Erfahrung geurtheilt, in so weit diese berechtigt zu einem allgemeinen Schluss, scheint diese Definition keine schlechte zu sein. Zwar, es sind Kontraste möglich, die keineswegs komisch sind, wie A. Bain [1]) bemerkt, z. B. Schnee in Mai, ein Wolf in der Schafshaut, oder die historische Thatsache dass Archimedes Geometrik studirte während die Stadt Syrakuse von den Feinden bestürmt wurde, u. s. w. Jedoch das Komische, das unser Lachen erregt, scheint aus einem Kontrast hervorzugehen, also wenigstens einen Theil aller bestehenden oder denkbaren Kontrasten auszumachen.

Nun erhebt sich aber sofort die unvermeidliche Frage: was für ein Kontrast, zwischen welchen Dingen? Setzt man nun hinzu, wie man in der Ästhetik gewöhnlich gethan hat, ein Kontrast zwischen dem Vorhandenen und dem in Streit mit der Erwartung Erscheinenden, oder zwischen dem Vernünftigen und dem Unvernünftigen, oder will man mit Hobbes das Lachen einfach erklären aus einem Gefühl der Überlegenheit unsres Verstandes, so stürzt man sich damit wieder in neue Fragen Was ist erwartet und warum dieses, nicht jenes? Was ist vernünftig, was unvernünftig, u. s. w.? Und hierüber lässt sich endlos streiten.

Wir wollen darum vorläufig bei dem Worte Kontrast stehen

[1]) The Emotions and the Will.

bleiben und versuchen der Frage von einer andern Seite auf den Leib zu rücken. Einen Schritt können wir noch sofort thun. Wenn wir von einem Kontrast sprechen, der empfunden wird, so folgt daraus logisch und selbstverständlich, dass hier zwei oder mehrere Empfindungen von verschiedener Art in der Apperception auf einander folgen müssen. Sonst hat das Wort Kontrast keinen Sinn. Wir sprechen doch von einem Kontrast von Farben, von Tönen, von räumlicher Abmessung u. s. w., und wir verstehen immer darunter eine starke Verschiedenheit in zwei auf einander folgenden oder neben einander stehenden Sachen. Wir haben hier mit Empfindungen oder Vorstellungen zu thun. Diese Empfindungen werden durch die Welt, und in Shakespeare's Fall ohne jedwede Beimischung seines persönlichen Gefühls, aufgeregt. Wie geschieht das? Warum ist die Welt komisch, wie wird sie es? Ein Kontrast oder ein Aufeinanderfolgen von verschiedenartigen Empfindungen kann nur da auftreten wo die Erscheinungen oder die Dinge selbst, welche der Mensch nur in der Form seiner Empfindungen und Vorstellungen kennen lernt, von verschiedener Art sind. Wo unsre Empfindungen verschieden sind, müssen auch die Dinge selbst verschieden sein. Wenigstens ist es so bei Menschen mit gesundem Gehirn. Wo aber die Dinge verschieden sind, ist noch kein Kontrast immer zugleich. Das ist deutlich, denn sonst müssten wir von Kontrasten umringt sein, ein immerwährendes Gefühl von Kontrasten haben, was thatsächlich nicht der Fall. Der Kontrast bleibt immer eine Ausnahme auf der Regel des Verschiedenen. Viele beobachten ihn sogar selten oder gar nicht. Wie müssen wir dann unterscheiden um den Kontrast gewahr zu werden?

Es kann eine Verschiedenheit von Dingen nicht bloss sich zu Kontrasten und den Empfindungen derselben gestalten, sondern sie kann auch eine harmonische sein. Die Natur des Harmonischen ist, dass die Theile der Sache, obgleich unter einander verschieden, doch dermassen an einander schliessen, dass sie zusammen die Neigung haben nur einen Eindruck auf den Beobachter hervorzubringen, und das geschieht mit der Folge dass Dieser erst durch ein selbstgewolltes Zerlegen des Ganzen in seine Bestandtheile diese und ihre Unterschiede kennen lernt. Thut er das nicht, so bleibt für ihn immer ein

Ganzes bestehen. Ich glaube, dass das Wort Harmonie keine andere Bedeutung haben kann. Es ist aber noch eine dritte Art von Verschiedenheit denkbar, eine chaotische. D. i. eine solche, wo die Theile sich nicht zum Ganzen verbinden können, weil sie ihrer Natur nach nicht zusammengehören, disparat oder incongruent sind. Eine solche chaotische Verschiedenheit lässt aber die Natur nur selten erblicken, die organische nie und die anorganische nur ausnahmsweise, bei sehr hässlichen Landschaften, sümpfigen Gegenden, Steinwüsten, Schutt- und Trümmerhaufen. Und auch da tritt der Chaos nicht in hervorragendem Maasse auf, noch immer ist eine Hinneigung zur harmonischen Einheit ersichtlich, welche gelegentlich von Licht- und Dunkeleffecten eine Verstärkung erhalten kann. Die Griechen empfanden es sehr tief, dass die Natur das Chaotische hasst, daher nach ihrer Kosmogonie der Chaos nur der Uranfang, das geheimnissvolle Dunkel alles Bestehenden ist, aus welchem die Natur sich aber sofort losgerissen um ihre Entwicklungsbahn anzufangen. Nicht die Natur, sondern die Arbeit des Menschen bietet zuweilen eine chaotische Verschiedenheit. Ohne noch von schlechten Kunstprodukten und solchen zu sprechen, trifft man den Chaos oder die Hinneigung zum Chaotischen in dem planlosen Wirrwarr, der zuweilen in neugebauten Städten den ästhetischen Sinn beleidigt, oder in einem vollständigen Mangel an symmetrischer Ordnung, wie sie bei der Einrichtung und Möblirung von Häusern und Wohnzimmern vorherrschen kann. Daher machen Verkaufslokalen, Möbeltransporten, Trödelladen immer einen etwas widerwärtigen Eindruck.

Die Eigenschaft des Harmonischen besitzt die Natur im Reich des Anorganischen und des Organischen, der Pflanzen und der Thiere. Die Pflanz- und Thierwelt ist auch nie komisch, wie der Mensch. Es ist wahr, einige Thiersorten wie Hunde, Katzen, Affen — die letzten sogar in hohem Maasse — scheinen auf diese Regel eine Ausnahme zu bilden. Doch betrachten wir die Sache genauer, so kann es uns nicht entgehen dass sich doch hier die Regel wieder bewährt. Denn der komische Eindruck, den sie auf uns erregen können, rührt daher dass wir in diesen Thieren etwas Menschliches oder Menschähnliches zu erblicken vermeinen. Sie sind im Stande Bewegungen, Geberden zu machen, einen Gesichts-

ausdruck anzunehmen, die den menschlichen Ausdrucksbewegungen sehr nahe kommen, und uns dabei gewöhnlich an gewisse Menschen, die wir ein wenig komisch finden, gemahnen. So erinnert z. B. der Hund, der am wenigsten komisch ist, zuweilen an einen armen Bettler oder Vagabunden, wie auch mancher alte, halb geschundene Karrengaul das vermag. Die Katze sieht alten Leuten oft ähnlich, besonders alten Jungfern. Das Zudrücken der Augen, ein bedächtiger Zug am Munde, eine ernsthafte beschauliche Miene, — diese Übereinstimmungen lassen sich nicht ganz verkennen. Bei Affen ist die Ähnlichkeit mit Menschen noch auffallender. Der Affe ist ein Mensch ohne doch recht ein Mensch zu sein. Auch die hastige Geberde, die nervöse Bewegung, welche dem Thier eigen sind, erhöhen diesen komischen Charakter. Es sind übrigens mehr die jungen, beweglichen Affen als die ruhigen alten, welche wir komisch finden. Die grossen Gorilla's, Orang-outang's sind es gar nicht. Es ist immer ein stillschweigender Vergleich zwischen Mensch und Thier, den wir bei der Betrachtung der Thierwelt anstellen, welcher uns diese Thiere komisch vorkommen lässt. Und es bleibt noch sehr die Frage ob der Zoolog, der das Thier für sich als Ganzes, als einen selbständigen Organismus betrachtet, das Thier auch so komisch findet wie wir.

Die Ursache nun, warum die Natur mit Ausnahme des Menschen nicht komisch ist, muss darin enthalten liegen dass es noch kein Individuum giebt. Im Pflanzenreich erhält jedes Exemplar einer Gattung seine Gestalt und Existenz, in der Sprache der Wissenschaft seine Structur und Functionen, von äussern Umständen, welche vergleichenderweise einfach sind und mit wenig Variation sich wiederholen. Es fehlt vollständig die Selbstbestimmung der Persönlichkeit, des eigenen Willens. Nur Gattungen und Arten können zur Existenz gerathen, keine Individuen. Im Thierreich waltet das nämliche Gesetz. Denn, obwohl nach dem Darwinistischen Princip der Zuchtwahl ein gewisses Maass von Selbstbestimmung dem Thier nicht ganz abzusprechen sei, so ist diese doch so gering und kommt erst auf eine so lange Dauer zur Verwirklichung ihrer Ziele, dass keine Individuen daraus entstehen können; nur die Varietät der Gattung und die Bildung neuer Arten können dadurch gefördert werden. Erst beim Menschen tritt die

Selbstbestimmung auf und entfaltet von der niedrigsten Race anfangend bis zur höchsten Stufe der europäischen oder amerikanischen Cultur allmählich ihre volle Kraft. Wir können das Wort Selbstbestimmung schwerlich näher erklären oder begründen. [1]) Es muss für sich selbst sprechen und ist dann auch deutlich genug. Es bedeutet aber mehr als den blossen Willen, denn auch das Thier hat einen Willen, welcher sich in den Bedürfnissen der Nahrung, des Geschlechts und in den diesen entsprechenden Handlungen äussert.

In Folge der Selbstbestimmung sind nun die Erscheinungen im Menschenleben von viel grösserer Varietät als bei den Pflanzen und Thieren. Schon die Natur leistet dieser Verschiedenheit Vorschub, indem sie den Menschen zu dem complicirtesten Wesen der Schöpfung gemacht hat. Eine solche endlose Verschiedenheit an Gestalt, an Körperbau, an Farbe der Haut, des Haars, der Augen, an Bildung der Gesichtsknochen, der Nase, des Stirns, der Lippen u. s. w., wie erst die Race, dann die Nation, endlich die Abstammung und die Familie unter einander aufweisen, wird wohl Niemand bei irgend einer Thiersorte für möglich halten. Das betrifft nun die Structur. Jetzt folgen die Functionen. Welche eine Ungleichheit in den körperlichen Bewegungen, im Stehen und Gehen, im Ton der Stimme, im Blick des Auges, in den Reflexen des Lachens und Weinens. Es giebt steife, eckige, wankende, schlotternde, elastische Körperbewegungen; musikalische, hohe, niedrige, brummende, quäkende, greinende, seufzende, gebrochene, schreiende, metallne, donnerähnliche Stimmen; ein kühler, durchdringender, schüchterner, feuriger, schmachtender, schläfriger Blick des Auges. Betreten wir dann weiter das Gebiet der Kleidung und des Putzes — in Shakespeare's Zeit von so grosser Wichtigkeit —

[1]) Es ist nicht meine Absicht unter dem Worte Selbstbestimmung ein neues Vermögen des Geistes, auf die Weise der alten metaphysischen Psychologie, ohne Erlaubniss einschmuggeln zu wollen. Das sei hier fern! Ich will darum noch bemerken, dass die Theorie der passiven und activen Apperception, welche von Wundt vorgestanden wird, vielleicht hier in dieser Form auftritt, dass sie uns einen Unterschied annehmen lässt zwischen dem Willen, wie dieser sich entwickelt vom niedrigsten Organismus bis zu den höchst begabten, und einer höhern Stufe des Willens oder vielleicht einem bestimmten Theil oder Zweig desselben, welcher erst beim Menschen den Weg einer selbständigen Entwickelung einschlagen kann, und für welche Abzweigung wir dann den Namen Selbstbestimmung als den am besten bezeichnenden festhalten wollen.

und endlich dasjenige der seelischen Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten, der gesellschaftlichen Neigungen und Triebe, welche sich äussern im Benehmen der Person, dann nimmt vermöge der Selbstbestimmung, welche auf diesen beiden Territorien unbeschränkt vorwaltet, die Varietät noch gewaltig zu. Es ist wohl nicht nöthig weitere Beispiele und Erläuterungen anzuführen, man sieht wie gross die Verschiedenheit beim Menschen ist. Aus diesem allem erhellt auch zur Genüge, dass wie mehr diese Varietät zunimmt, auch desto mehr die Wahrscheinlichkeit einer harmonischen Gestaltung verringert. Das Selbstbestimmungsvermögen des Menschen vermag die verschiedensten Erscheinungen zusammenzubringen, weil ihm, gegenüber der Macht der Naturgesetze, noch ein grosser Spielraum des Willkürs offen bleibt, und damit ist die Aussicht auf eine harmonische Einheit geschmälert. Die Menschenwelt ist ihrem Äussern und Innern nach etwas Disharmonisches, und wir glauben für diese Disharmonie keine andere Erklärung als diese suchen zu müssen. Dass demzufolge Kontraste der Erscheinungen, welche bei uns Kontraste von Empfindungen verursachen, in Menge vorhanden sind, dürfen wir gewiss wohl als eine logische Schlussfolge aus dem Vorhergehenden betrachten. Wie nun diese aufeinanderfolgenden Empfindungen verschiedener Art das Lachen verursachen, und warum uns das erfreut, das sind Fragen, welche auf einem andern Gebiete, dem der Physiologie und Psychologie ihre Beantwortung finden müssen [1]). Wir haben hier nur mit der Thatsache zu thun, dass das Komische eine Folge ist der Disharmonie in der Menschenwelt.

Jeder Mensch ist für das Komische empfänglich, aber nicht im selben Grade. Es sind hier viele Grade und Unterschiede, und Jedermann weiss aus seiner Erfahrung, dass es Leute giebt die selten oder nie lachen, oder wenn sie lachen, eher mit dem Geiste — so zu sagen — lachen als mit dem Körper, und dass es daneben Andere giebt welche aus den geringsten Anlässen zu der unbändigsten Heiterkeit übergehen können. Bei dem Einen verzieht sich kaum der Mund und funkelt nur das Auge, bei dem Andern erschüttert das Zwerchfell sehr leicht, und die Person kann sich der vielen

[1]) Man sehe noch die Anmerkung am Schluss.

Reflexbewegungen, wie das Zurückwerfen des Oberleibs, das Schlagen mit der flachen Hand auf die Schenkel u. ähnl. kaum enthalten. Zwischen diesen Extremen kommen die mannigfaltigsten Verschiedenheiten im Ausdruck des Lachens vor. Fragt man nach den Ursachen, so giebt es vielerlei. Ein verschiedener Grad von Bildung, von Lebensalter, ein leicht gereiztes Nervensystem, auch wohl krankhafte Zustände, ein unbefangenes Gemüth oder ein von Sorgen gedrücktes, und mehrere solche. Man kann das am besten im Theater beobachten, besonders wenn eine Posse oder ein Stück von geringem Gehalt, das aber durch die Kunst der Darsteller die Lachmuskeln reizen muss, aufgeführt wird. Jüngere Leute und weniger gebildete Menschen lachen im allgemeinen häufiger, leichter und herzlicher als die feinere Welt in Sperrsitz und Logen, welche ihrer Heiterkeit nur dann und wann bei starken Anlässen Ausdruck leiht. Hier tritt die sogen. Reflexhemmung als Folge einer höheren Bildung stark ins Spiel. Eine gute Erziehung lehrt uns unsre Lachmuskeln zu bezwingen und nicht bei jedem komischen Ereigniss die Selbstbeherrschung zu verlieren wenn wir Andere damit beleidigen könnten, und diese Dressur wirkt natürlich auch da nach wo der Zwang unnöthig ist. Aber jüngere und weniger gebildete Menschen sind auch wohl darum für das Komische empfänglicher, weil ihr Fassungsvermögen des Konkreten weniger abgestumpft ist durch die Beschäftigung mit abstrakten Gedanken.

Betrachten wir nun die Welt, in welcher Shakespeare lebte, so ist es kaum eine Frage, dass das London von Elisabeth's Regierung, diese complicirte und buntscheckige Welt mit ihren vielen Übertriebungen und Grillen des englischen Geistes und den vielen fremdländischen Elementen einem Manne, begabt mit solcher bis auf den Kern des Wesens durchdringenden und nach allen Seiten sich hinwendenden Beobachtungsgabe wie Shakespeare, in hohem Grade komisch erscheinen musste. Und dass Er allein diese Welt so komisch fand dass er sogar mitten im tiefsten Ernste noch für die lächerliche Seite empfänglich blieb, diese seltsame Erscheinung muss ihre Erklärung finden in seiner vollständigen Objektivität, in der absoluten Selbstlosigkeit womit er jeden Eindruck in sich aufnahm.

Der subjektive Dichter — und wir gewöhnliche Menschen — vermag

ein solches nie. Die Herrschaft seiner persönlichen Gefühle — Gemeingefühl, Assimilation, Egoismus, biasthinking — welcher er immer mehr oder weniger unterworfen ist, verhindert ihn daran die Welt als Ganzes zu nehmen. Er theilt die Eindrücke in zwei Gruppen oder ist immer geneigt sie darin zu theilen. Den einen Theil assimilirt er sich mit seiner Phantasie, vergrössert und verschönert ihn, idealisirt ihn; und den andern, der in seine Gedanken nicht hineinpasst, stösst er von sich ab weil er ihn anwidert. Oder, thut er das letzte nicht, so bleibt es doch ganz seiner Stimmung und Laune des Augenblicks überlassen, ob er auch diesem Theil der Welt seine Beobachtung zuwenden wird. Ist er en veine satirique so wird er gern auch jene Welt, welche seiner lyrischen Stimmung entfremdet bleibt, mit seiner Phantasie verklären und das komische Element tritt dann in seinen Werken auf den Vordergrund, wie wir das bei Byron und Heine sehen [1]). Sehr subjektive Dichter sind aber selten für komische Eindrücke stark empfänglich. Shelley besass kaum einen komischen Sinn. Das einzige komische Werk, das von ihm besteht, ist Swellfoot the tyrant, worin er versucht hat ein Seitenstück zu dem griechischen Satyr-drama zu liefern. Die heitere Stimmung dringt aber mit Mühe durch, der Ton ist ernsthafter als die komische Behandlung des Gegenstands ihn verlangt. Auch Schiller besass keinen rechten Sinn für das Komische. Turandot ist eine Bearbeitung eines italienischen Lustspiels von Gozzi, worin der leichte Scherz unter dem Gewicht des Schiller'schen Ernstes beinahe erstickt. Solche subjektiven Geister sind vielmehr geneigt den ihnen nicht zusagenden Theil des Lebens zur Satire zu verarbeiten, wie Ben Jonson das gethan hat; oder sie sehen nur das Komische in den Rüppelscenen des niedern Volkes, wo die meisten Dramatiker jener Zeit es suchten. Der Leser fühlt dann aber auch, dass der Dichter diese Eindrücke nicht liebt, sondern hasst.

Diese Zeitgenossen Shakespeare's schlagen auch hier wieder einen ganz andern Weg ein als er. Bei Ben Jonson ist das Komische zur Satire verarbeitet oder erscheint als Prellerei und es muthet uns selten frisch

---

[1]) Byron schrieb kurz vor seiner Abreise nach Griechenland an seinen Verleger Murray dass er einen neuen Canto des Childe Harold und des Don Juan in Vorbereitung hatte. Waren die Sachen ernsthafter Art so nahm er sie in das erstgenannte, waren sie komisch, in das zweite Gedicht auf.

und heiter, immer düster und schwerfällig an. In den besten Komödien von Beaumont und Fletcher sehen wir das Komische öfters in der Form des Possenhaften hervorkommen, Komödien wie the little french Lawyer, Monsieur Thomas sind eigentlich Farcen und mit heiterm Geiste geschrieben. Einen grossen Werth haben sie zwar nicht, aber sie lassen sich' lesen ohne Arger oder Langeweile. In der Tragikomödie finden wir dann dasjenige, wodurch Shakespeare's Dramen sich auszeichnen, die Mischung des Komischen und Ernsten im selben Gegenstande zurück, aber auf welche ganz verschiedene Weise! Immer sind es zwei Theile, welche kaum einige Berührung mit einander haben, geschweige natürlich von einer organischen Verschmelzung wie bei Shakespeare. Der komische Theil wäre fast in allen diesen Stücken leicht herauszunehmen und vom düstern melodramatischen zu entfernen. Und dieser komische Theil stellt uns durchschnittlich Scenen aus dem Londoner Krämerleben vor, welche neben dem andern, dem Adel zuerkannten, parallel laufen. Dann und wann begegnen wir noch als Zugabe irgend einem Zerrbilde eines Modejunkers oder eines dummen Liebhabers, der von andern verlacht wird, und sich in seinem Benehmen so wunderlich beträgt, dass er uns kaum fähig erscheint unbewacht herumzugehen. Meistens sind es aber die Rüpeleien und die Possenscenen, welche der Autor dem Ernsthaften anvermählt hat, und in dieser ganz willkürlichen Zusammenfügung hat er dann wohl geglaubt Shakespeare's Vorbild am besten zu erreichen.

Shakespeare's heiterer, unbefangener Geist ist unter Dichtern eine höchst seltene Gabe der Natur. Wer sich ärgert an der Disharmonie der Welt — und wer thut das nicht? — der erblickt sie nicht mehr im komischen Lichte. Vielleicht ist der einzige Mann aus der Renaissancezeit, welcher in dasselbe unbefangene heitere Lachen um die Thorheiten der Menschen losplatzen konnte wie Shakespeare, Rabelais gewesen, wenigstens darf von ihm gesagt werden, dass er in dieser Beziehung der Shakespear'schen Objektivität am nächsten kommt.

Es ist uns jetzt wohl begreiflich geworden, warum Shakespeare immerwährend das Komische dieser Welt erblicken musste. Aber neben dem Komischen erhebt sich auch in seinen Werken das Ernsthafte, und wie oft in furchtbarer Grösse und erschreckender Gestalt! Die Menschenwelt hat Shakespeare nicht weniger als uns, Kindern des neunzehnten Jahrhunderts, Zöglingen des Pessimismus, ihr ernsthaftes Antlitz zugewendet und er wich ihrem Blicke nicht aus, sondern begegnete ihm mit prüfendem, tief durchdringenden Auge, so gut wie wir, die wir doch von dem Ernste

des Lebens so erfüllt sind dass wir es oft zu einem herzlichen Lachen nicht mehr bringen können. Aber, wie kommt es denn dass Shakespeare, der alles Disharmonische in solch hellem komischem Lichte erblickte doch auch wieder so ernsthaft, ja auch so traurig und tragisch gestimmt sein konnte? Die Antwort müssen wir darin finden, dass wir unsre obige Erörterung der grossen Disharmonie, welche im menschlichen Leben vorwaltet, in etwas engerem Sinne nehmen als vorher, wo wir sie der Deutlichkeit wegen als unumschränkt vorgestellt haben. Es giebt neben dem vielen Barocken und Fratzenhaften, neben und zwischen allen den physischen und psychischen Zerrbildern der Menschheit doch auch eine Zahl, und keine verschwindend kleine, von Erscheinungen, welche sich der Harmonie bedeutend nähern. Es ist wahr, die Harmonie ist in diesen nicht oder höchst selten zur reinen Verwirklichung gekommen, und das hat seinen Grund darin dass die Natur nur ihre eigenen organischen Gesetze in Ausführung bringt, welche beim Menschen in Folge einer grössern Complicität als in den andern Naturreichen herrscht, auch die Möglichkeit eines das Schönheitsgefühl befriedigenden Ganzes sehr verringern, wozu dann — wie wir gesehen — das Selbstbestimmungsvermögen des Menschen kommt, das geneigt ist die Harmonie noch mehr zu zerstören Doch ist in diesen Fällen eine Hinneigung zur ursprünglichen Harmonie noch ersichtlich, die dunkeln Absichten der Natur — um diesen bekannten vielleicht mehr poetischen als gerade wissenschaftlichen Ausdruck zu gebrauchen — welche nach der Schönheit verweisen leuchten hie und da hervor. Da kann nun die liebevolle Hand des Dichters und Künstlers das Unfertiggelassene oder Verschrobene zur Volkommenheit bringen, er vermag als Schöpfer der Natur zur Hülfe zu kommen, nach ihrem Willen zu ergänzen was unterblieben worden. Und diese Thätigkeit heisst oder sollte heissen idealisiren. So sollte sie heissen, denn leider versteht man noch zu oft unter diesem Kunstterme nur das willkürlich Erfinden eines unwahren und daher meistens unplastischen Geschöpfes oder Bildes, das seine Existenz nicht von der Natur herleitet sondern einzig und allein von der Sehnsucht des Dichters, der sich alle Mühe giebt „alle edle Qualitäten auf seinen Ehrenscheitel zu häufen", und sich weiter wenig daran kümmert, wie sehr er von der Bahn der Natur abweicht.

Glücklich, dass es solche harmonisch-sein wollende Erscheinungen im Leben giebt. Was sollte sonst aus den bildenden Künsten werden? Wie hätte die griechische Sculptur ihre Meisterwerke erschaffen können ohne den glücklichen Umstand, dass einmal unter einem herrlich beanlagten Volke die Exemplaren, welche sich dem Harmonischen annäherten, gar nicht seltsam waren. Und auch die Poesie? Der Dichter späht immer begierig herum nach solchen Wesen, deren Psyche Anlage zur Harmonie besitzt, und Shakespeare hat deren eine grosse Zahl gefunden.

Aber auch auf der andern negativen Seite der Disharmonie und des Komischen ist diese Idealisirung oder Ausführung der versteckten Intentionen der Natur — welche aber hier nicht in einem Zurückkehren und Vereinfachen nach dem Ursprünglichen hin bestehen kann sondern im Gegentheil in einem Durchführen des Complicirten auch in seinen kaum oder halb ausgesprochen Zügen und in dem Abheben und Kräftigen derselben — eben so nothwendig als da, wo wir das gewöhnlich mehr bemerken. Das Komische liegt in der Natur gewiss nicht so fix und fertig da, wie in den Werken des Dichters. Auch hier muss die dichterische Phantasie nachschöpfend thätig sein, aber nach der negativen Seite hin, wie dort nach der positiven. In so fern behalten wir dann auch Recht, dass wir nicht sofort im Stande sind über das Mangelhafte in der Welt zu lachen wie der Dichter, wir haben nicht diese umbildende Phantasie zu unsrer Verfügung.

Dass das komische Element nicht beschränkt bleibt auf die heitern Lustspiele, sondern dass auch in Stücken ernstern Inhalts und sogar in den Tragödien überall Spuren desselben erscheinen, ist jedem Shakespeareleser bekannt und wird ihm jetzt wie etwas im Shakespear'schen Geiste sehr Natürliches vorkommen, mag er auch manchmal unter dem Eindruck einer von den Shakespear'schen grundverschiedenen dramatischen Kunst diese Einmischung sehr wunderlich und nicht immer nach seinem Geschmacke gefunden haben. Es ist ihm weiter bekannt, dass das Komische sehr von Gestalt wechselt, es ist keineswegs das ausschliessliche Eigenthum des niedern Standes, tritt es auch da am meisten hervor. Shakespeare stellt das Volk und Jeden der ihm angehört oder nahekommt, Clowns, Soldaten, Wirthe, Vagabunden, Polizeidiener, leichtfertige Dirnen u. s. w.

regelmässig komisch vor, er leiht ihnen eine von Dummheiten und Possen übersprudelnde Sprache und macht sie in ihrem Betragen und äusserm Thun gewöhnlich etwas lächerlich. Auf der Bühne wird das dann auch mit Recht so aufgefasst und alle diese Leute stellen komische Personen vor. Aber daneben sind Andere bessern Standes, welche auch kräftig zum komischen Elemente beisteuern, wie Falstaff mit seinen Freunden, Don Adriano de Armado, der Schulmeister Holofernes und der Pfarrer Nathaniel, Monsieur Jacques in Wie es euch gefällt, Parolles, Andreas von Fieberwang und Junker Tobias, Rosenkranz, Guildenstern, Osrick. Auch sind Leute dabei, welche nicht zu den eigentlich komischen Charakteren gehören, vielmehr ernsthafter Natur sind, angesehene oder hohe Persönlichkeiten wo jedoch ein gewisser lächerlicher Zug eingeschlichen. Solche sind Cloton der Sohn Cymbeline's, Lepidus der triumvir, Rodrigo und Cassio, ja auch Brabantio in leichtem Maasse, Polonius und Laertes, der Hausmeister Malvolio, der alte Capulet, Owen Glendower in Heinrich IV, Shylock. Shakespeare hat ein Stück geschrieben, das obgleich von ernsthafter Grundstimmung fast nur komische Personen in vornehmster Stellung enthält: Troilus und Cressida. Komische Frauen hat Shakespeare nicht viel, wenn wir die Frauen der Volksklasse wie Frau Hurtig, Frau Overley, Dortchen Lakenreisser etc. ausnehmen. Bedeutend als komische weibliche Charaktere sind die Amme in Romeo und Julia, Katharina die Heldin der Zähmung der Widerspenstigen, Beatrix in Viel Lärm um Nichts, Emilia in Othello. Das Komische in dem Ton des Dialogs ohne besondern Bezug auf den Charakter treffen wir am meisten in den Komödien. Die Zahl ist zu gross alles und jedes zu nennen. Hauptrepräsentanten dieses Scherzhaft-komischen sind Mercutio, Benedick, Petruchio, Biron. In den spätern Stücken ernstern Inhalts, in den Tragödien und historischen Dramen treffen wir Personen, bei welchen das Komische in der Form der Satire auftritt, sie lieben den Spott und bringen oft den schärfsten Tadel aus über Andere. So sind der alte Ritter Lafeu in Ende gut Alles gut, Faulconbridge in König Johann, Henry Percy in Heinrich IV, Johann von Gaunt der Oheim Richard II, Menenius Agrippa der Freund des Coriolan, in Julius Caesar Casca, der freilich nur wenige Worte spricht, in Lear Kent. Sehr satirisch sind auch zwei der

eigenthümlichsten Gesellen welche Shakespeare erschaffen, übrigens nicht gerade liebenswürdig und noch weniger respektabel: Apemantus in Timon von Athen, Thersites in Troilus und Cressida. Der gewaltige Strom von Schimpfreden und groben Unfläthereien, welcher aus ihrem Munde hervorquillt, hat sie leider weniger bekannt gemacht als sie wohl verdienten. So kommen wir jetzt zu den grandiosen Schurken, die gern in der Einsamheit oder in vertraulichen Gesprächen mit ihren Genossen ihren Gedanken einen ungenirten und kräftigen Ausdruck verleihen, Edmund und Jago. Die ganze Reihe des Komischen schliessen wir mit der Erwähnung jener Charaktere, in welchen Shakespeare den furchtbarsten Seelenschmerz dessen ein Mensch fähig ist mit einem durch die Schule des Leidens erworbenen Tiefsinn vereinigt gehüllt hat in das bunte Gewand des Humors, jene höchste Stufe des Komischen, in welche der schreckliche Ernst überschnappt. Den Humor repräsentiren Hamlet, König Lear und seine Begleiter Edgar und der Narr.

Wir sehen also dass das Komische sich in den Shakespear'schen Figuren auf die mannigfaltigste Weise gestaltet; und wir haben vier Kategorien gefunden. Die erste enthält solche Naturen, in welchen das Disharmonische vorwiegt dergestalt dass das Ganze nur einen komischen Eindruck machen kann; die zweite ist eine solche, wo die Harmonie durch starke Auswüchse, gewisse Neigungen und Triebe zerstört wird, welche der Figur einen komischen Anstrich verleihen. In diesen beiden Kategorien ist das Komische ein integrirender Bestandtheil der Natur des Menschen, wovon die Person selbst sich unbewusst ist. Solche Leute sind naiv komisch. Die dritte Kategorie umfasst alle diejenigen, welche in einen komischen Tone sprechen und ihre Gedanken in solcher Form äussern, ohne aber dass diese Form in innigem Bezug zu ihrem Charakter steht. Das Komische ist entweder der gesellschaftliche Scherz oder die Satire gegen die Schwächen und Bosheiten von Andern gerichtet, oder es kann auch eine Folge einer scharfblickenden aber gefühllosen Beobachtung der Dinge sein. Diese Leute der dritten Kategorie sind die absichtlich komischen, aber ihre innerste Natur bleibt davon unberührt und kann eine harmonische sein. Viele wie Kent, Lafeu sind achtungswürdige, edle Menschen. Von Thersitus und Apemantus kann man das zwar

nicht behaupten, doch sind auch diese aus grobem Stoff und unreinen Elementen zusammengestellten Naturen in ästhetischer Hinsicht harmonisch gebildet, wie sehr auch der moralische Sinn sich über sie entrüsten mag. Die vierte Kategorie ist endlich die des Humors in den Personen von Hamlet, Lear, Edgar und dem Narren.

V.

Die Empfindung des Humors im menschlichen Geiste bis in ihrer Grundlage zu verfolgen ist mit noch viel grössern Schwierigkeiten verbunden als es beim Komischen der Fall ist. Denn das Komische zu empfinden ist jedem Menschen in grösserm oder geringerm Maasse gegeben, der Sinn für Humor hingegen ist eine ganz besondere Gabe mit welcher der Mensch nur selten ausgestattet ist. Für Viele, die Meisten vielleicht, bleibt der Humor etwas Fremdartiges, wenn nicht etwas Unsympathisches oder Unverständliches, sie sind gezwungen sich eine Betrachtungsweise der Welt vorzustellen und sich in diese so weit es gelingt hineinzudenken, deren Wesen und wahre Begründung ihnen verschlossen bleibt, weil sie selbst ganz anders und nie auf ähnliche Weise empfinden können. Freilich sind die Humoristen so selten dass die Möglichkeit mit einem im Leben zusammenzutreffen immer eine sehr geringe bleibt; möchte aber der Zufall einen Mann vom Schlage eines Sterne oder Ch. Lamb herbeiführen, so würde des Missverständnisses und der falschen Beurtheilung kein Ende sein [1]). Ihre barocken Einfälle und Vergleiche, welche den Meisten absurd vorkommen, ihre Abneigung über ernsthafte Sachen auch ernsthaft zu reden, ihr tiefes Mitgefühl für unscheinliche Sachen dazwischen, alle diese Eigenheiten des

[1]) Von Ch. Lamb besteht die folgende lustige Anekdote. In einer Gesellschaft wurde der grosse Humorist einmal in ein Gespräch gewickelt von einer Dame, welche nicht aufhörte die Vortrefflichkeiten ihrer Kinder ihm zu lobpreisen Begreiflich war diese lange Lobhudelei dem Humoristen mit seinem beweglichen Geiste, der dazu noch als Hagestolz lebte und nicht immer für Kinder so übermässig schwärmte wie die Mütter, etwas langweilig. Endlich wandte die Dame die Frage an ihn: *and pray Mr Lamb, how do you like children?* Lamb, der ein wenig schwer sprach, gab die tolle Antwort, *b. .. b.... boiled, madam!* — Was für Gedanken muss die Dame sich wohl gemacht haben!

Humoristen sind dazu angethan die Leute zu verwirren und den Menschen das eine Mal für einen unverbesserlichen Spassvogel oder für einen gefühllosen Verspotter des Heiligsten, das andere Mal für einen überschwenglichen Idealisten zu erachten. Handelt es sich um die litterarischen Erzeugnisse humoristischer Dichter, so wird die Menge, wenn sie sich nicht durch die Form abgestossen fühlt, doch nicht leicht das Ganze geniessbar finden, lieber das Essbare und Schmackhafte auslesen und das Übrige den Liebhabern überlassen.

Auch hat die Erfahrung nachgewiesen dass hier die Nationalität oder die Völkerrace viel mitzusprechen hat. Die nordischen Völker scheinen am meisten Verständniss für den Humor zu besitzen, am allermeisten die Engländer, die Holländer und die Bewohner der Nordseeküste, die Norddeutschen und Dänen nebst den Amerikanern; viel weniger die Deutschen in den übrigen Theilen des Reichs, am geringsten oder gar nicht die Völker romanischen Stammes, unter welchen wir aber die Spanier wohl ausnehmen müssen, denn wie hätte sonst ein so hervorragendes humoristisches Werk wie der Don Quyote, ein nationales Buch werden können [1]). Da es nicht in unsrer Absicht liegt hier eine Abhandlung über den Humor zu schreiben, dürfen wir uns auf tiefergehende Fragen und Besprechungen nicht einlassen. Nur wollen wir noch bemerken dass der Humor, wie er bis auf den heutigen Tag in der europäischen Litteratur sich geoffenbart hat, eine so verschiedene Gestalt annimmt, dass nicht leicht zwei sich darüber verständigen würden, was gerade für Humor zu halten sei oder nicht und wie weit dieses Genre der Poesie eigentlich reicht. Wenn ARISTOPHANES, als der einzige Repräsentant des Humors in der alten Welt, CERVANTES, RABELAIS, SHAKESPEARE, die unter Königin ANNA lebenden sogenannten humoristischen Schriftsteller ADDISON und STEELE, SWIFT, FIELDING, SMOLLET, STERNE, GOLDSMITH; später noch CH. LAMB, HAZLITT, DICKENS und THACKERAY, CARLYLE; auch BYRON als Dichter des Don Juan; in Deutschland GOETHE im Faust, JEAN PAUL,

---

[1]) Über die humoristische Befähigung der slavischen Völker steht es mir nicht frei zu urtheilen. Ich überlasse das den Kennern dieser Litteratur. Ein Buch aus der russischen Litteratur von europäischer Bekanntheit und grosser humoristischer Schönheit darf ich noch nennen, GOGOL's die todten Seelen.

H. HEINE [1]), FRITZ REUTER u. A. wenn alle diese genannten als Glieder der einen Familie der Humoristen zu betrachten sind, so müssen wir gestehen dass die Familienähnlichkeit bei Vielen fast verschwindet. Wie es denn auch sei, der Name Humor hat sich in die Ästhetik und Litteraturgeschichte eingebürgert und da die Abkunft dunkel, die Bedeutung ungewiss ist, so mag es Jedem erlaubt sein den Kreis der Humoristen einzuschränken oder auszubreiten je nach Gefallen und Einsicht der Sache.

An Definitionen oder richtiger Umschreibungen dieses aesthetischen Begriffs hat es auch nicht gefehlt, ein Lachen in Thränen, die Idee auf die Erscheinung angewandt, das umgekehrt Erhabene u. s. w. Die letztgenannte Definition rührt von JEAN PAUL her, der in seiner Vorschule der Aesthetik den Humor sehr ausführlich bespricht, unglücklicherweise aber auf seine geliebte witzelnde, von barocken Einfällen übersprudelnde Manier, welche zu einer wissenschaftlichen Feststellung des Begriffs wenig oder nichts beiträgt. Im allgemeinen sind die Ästhetiker mit ihren Definitionen des Humors nicht glücklicher gewesen als bei ihrer Zerlegung andrer aesthetischer Begriffe wie das Komische, das Erhabene, das Tragische etc. vermittelst ihrer metaphysischen Terminologie, welche nur zu sehr an dem Grundmangel der Unverständlichkeit leidet.

Wir haben hier nur mit Shakespeare's Humor zu thun und

---

[1]) Über Heine kann ich eine kurze Bemerkung nicht ganz verschweigen. Es ist doch seltsam dass dieser echt humoristische Geist vom reinsten Wasser als Solcher in seinem eigenen Vaterlande weniger anerkannt wird als in andern Ländern. Während in andern Ländern England, Holland, Heine für einen wahren Humoristen gilt, ärgert man sich in Deutschland noch immer an seiner Gefühllosigkeit, eigenwilligem Zerstückeln oder Beschmutzen seiner Ideale, und wie das mehr heisst. Wenigstens so kann man es noch in mancher Litteraturgeschichte von Bedeutung gedruckt finden. Der schlechte Stylist Jean Paul mit seiner verschwommenen Rührseligkeit wird als Humorist betrachtet und gelobt; Heine aber der einen unendlich tiefern und vielseitigern Geist als Jean Paul und daneben eine gewaltige Phantasiegabe und einen plastischen Styl von seltener Schönheit besitzt — welche Vorzüge die guten Beurtheiler in Deutschland ihm auch nie abgesprochen haben — hat doch wenigstens so viel Recht wie Jean Paul oder Fr. Reuter um für einen Humoristen zu gelten. Oder besteht der Humor einzeln und allein in Kleinmalerei des bürgerlichen Lebens? Ist der rasche Stimmungswechsel, die zu weit getriebene Liebe zu grellen Kontrasten in Heine's Lyrik und Prosa kein Humor? Und liegt nicht in diesem raschen Wechsel der Schlüssel vieler seiner wunderlichen Sprünge, seines Spottgelächters am Schluss einer lyrischen Tirade, worüber die ernsthaften Leute sich so ärgern?

steuern unsres Schifflein an der bösen Stelle, wo wir Gefahr laufen könnten zu stranden, umsichtig vorbei. Wir greifen zurück zu dem vorhergesagten und bringen in Erinnerung, dass Shakespeare kraft seiner vollständig objektiven Anschauung der Menschenwelt eine riesenhafte Potpourri von Erscheinungen erblickte, in welchem die zum Disharmonischen und die zum Harmonischen hinneigenden sich nahe berührten. Die einen lieferten den Stoff zum Komischen, die andern zum Ernsthaften, Poetischen, Erhabenen, Rührenden. Denken wir nun dabei einmal an ein Puppenspiel, z. B. dasjenige, welches Goethe so reizend beschrieben hat im Wilhelm Meister. Wie geht es nun weiter? Wie sieht es da aus? Alle die Drahtpuppen werden zurechtgestutzt, fein ausstaffirt und mit Farbe tüchtig angestrichen, denn das Publikum muss wissen, was sie vorzustellen haben. So wird der einen eine rothe Nase angesetzt, der zweiten ein dicker Wanst, der dritten das Haar strohgelb gemacht u. s. w., andere, welche ein hübsches Gesicht haben, bekommen milchweisse Backen, grosse schwarze Augen, einen rothen Mund, es wird ihnen ein langes schöngefärbtes Kleid angezogen, eine glitzernde Krone aufgesetzt, und auf die Weise bekommt jedes Exemplar seinen Aufputz und Anstrich. Da hangen nun die Puppen einstweilen an einem Seil festgemacht ruhig und nachbarlich neben einander bis der Augenblick da ist, wo sie zusammen ein hübsches Stück spielen sollen zur Ergötzung der Jugend. Nun bleibt aber auch jede Puppe, wenn ihre Toilette fertig, hangen bis der Marionnetten-spieler sie braucht. Das will sagen, der Mann verfällt nicht auf den Gedanken, wie wäre es denn wenn er der einen einmal die Jacke der andern anzog, der mit der rothen Nase die Königskrone aufsetzte oder die liebenswürdige Prinzessin welche solche schmachtenden Augen hat mit einem Buckel oder einem dicken Bauch beschenkte. Dergleichen geschieht nichts. M. a. W. Shakespeare bildet den Menschen nach seiner Grundlage aus, er verfolgt die dunkeln Absichten der Natur, diese verschafft ihm die Puppe, er staffirt sie aus, aber er handelt nirgends auf willkürliche, eigenmächtige Weise, er vermischt nicht das eine mit dem andern. Er handelt immer im Auftrage der Natur selbst, er vollstreckt ihre unausgeführten Befehle, welche er in ihren eigenen Schriftzügen in der Seele des Menschen gelesen hat.

Der englische Kritiker DOWDEN nennt Shakespeare's Humor einen dramatischen, weil er nur momentan mit einer Person oder einer gewissen Weltansicht, welche diese vertritt, mitempfindet. Shakespeare ist lustig und aufgeräumt wie Rosalinde, aber er tadelt auch wie der blasirte Jacques, ja, er kann fluchen und toben gegen die Menschheit wie Timon. Ich möchte, wie richtig auch sonst diese Benennung sei, Shakespeare noch lieber einen objektiven Humoristen nennen, und zur Verdeutlichung stelle ich dagegenüber den subjektiven Humor eines STERNE. Der Humor, den Dieser in seiner sentimentalen Reise und noch mehr in seinem Tristram Shandy an den Tag legt, ist von der Shakespear'schen vollständig verschieden. Sterne liebt es sich über die unscheinlichsten Sachen, manchmal über Kindereien und Alfanzereien ausführlich zu verbreiten, alles Mögliche herbeizuschleppen was nicht zur Sache gehört, das Weitentlegenste am liebsten und barocke Vergleiche darüber anzustellen. Sein Witz fliegt überall herum, aus allen Ecken trägt er etwas herbei zu einem Häuflein, und wie die Fliege Minuten lang an derselben Stelle wie festgeklebt sitzt, dann auf einmal rasch wegschwebt, lang aus dem Auge bleibt und später heransummend den alten leckern Zuckertheilchen wieder zueilt, ebenso macht es Sterne, auf einmal bricht er jäh ab und fängt etwas neues an, was ihn später und allmählich wieder zum Ausgangspunkt zurückführt. Für Sterne scheint der hin- und herspringende Witz und was dieser ihm herbeischafft alles, die Sache selbst gar nichts zu sein, und für einen Leser dessen Phantasie lieber die Bilder sieht als ihre tausendfachen möglichen und seltenen Verknüpfungen, sind seine Bücher eine ermüdende Lectüre. Das ist der subjektive Humor, denn diese Nivellirung und dieses zu gleichem Rang Erheben oder Herabdrücken aller irdischen Sachen vor dem Antlitze des Witzes ist ein ganz subjektives Verfahren. Die Welt, wie die Erfahrung sie uns kennen lernt, ist ganz anders beschaffen Da haben die Dinge ihren verschiedenen Werth, und der Witz kann diesen nicht ausgleichen. Nur wenn Einer sich auf einen sehr hohen Berg begibt, vermag er von dort alles da unten winzig klein zu erblicken auch solches was ihm vorher tüchtigen Respect oder Furcht eingeflösst hätte. Aber ein solcher Standpunkt wird im Leben nicht oft und

bequemlich eingenommen. Gegenüber diesem Humor steht nun der Shakespear'sche als ein parteiloser und objektiver. Shakespeare rührt nie an dem Wesen der Sache, reisst sie nie los von ihren Wurzeln um sie auf einen andern Stamm einzuimpfen, sondern er pflegt die Pflanze wie der behutsame Gärtner, lässt die Kräfte der Natur in ihr fortgedeihen. Er sieht das Humoristische nicht anders als es in den Dingen selbst darliegt. Daher wird die Weltbetrachtung eines Sterne nur Derjenige theilen, welcher einen Sterne-ähnlichen Geist besitzt, während Shakespeare's Ansicht der Welt von Jedem vermöge Studium und Nachdenken getheilt werden kann. Wir würden von unsrer täglichen Umgebung denselben humoristischen Eindruck bekommen wie Shakespeare von der Welt worin er lebte, wenn wir im Stande wären sie so objektiv zu betrachten wie er, und wenn uns so zu sagen die Dächer von den Häusern abgehoben würden damit wir hineinschauen könnten wie in le Sage's Roman. Zwischen diesen zwei äussersten Polen des Humors von Sterne und von Shakespeare, liegt noch manche Stufe des Humors, welche dem Shakespear'schen nicht weniger entfernt ist. THACKERAY z. B. spottet gern über die irdische Grösse und Glanz der Könige, über Ludwig XIV, wie er als Greis ohne Perrücke auf dem Kopf und in Négligé ausgesehen haben mag, oder über George IV, *the first Gentleman of Europe*, der bei dem Empfang seiner Braut, der unglücklichen Karoline von Braunschweig, so betrunken war dass er kaum sich auf den Beinen zu halten vermochte: der Historiker und Essayist JOHANNES SCHERR behandelt sogar die Weltgeschichte von dem Standpunkte der humoristischen Betrachtung, und lässt sehr grelle Streiflichter darauf fallen; HEINE lacht darüber wie der grosse Denker KANT, den er übrigens sehr hochschätzte, täglich zu einer bestimmten Stunde und bei jeder Witterung in der Allee des königlichen Schlosses zu Königsberg auf und abspazierte während sein Knecht, der alte Lampe, wenn es regnete mit aufgespanntem Schirme hinter ihm herging. Shakespeare aber thut nichts dergleichen. König Claudius von Dänemark mag in Hamlet's Augen ein Lappenkönig sein, vor den Augen seines Hofes weiss er sehr wohl den königlichen Anstand zu bewahren, und seine Sprache und Benehmen sind auch seiner hohen Stellung angemessen. Die griechischen Helden in Troilus und

Cressida offenbaren viele menschliche Schwächen und erscheinen uns lächerlich, weil wir diese Helden früher aus dem Homer haben kennen gelernt und sie immer vom Standpunkte der Griechen betrachtet haben. Für Shakespeare waren Ajax, Patroklus, Achilles, mittelalterliche Ritter deren renommistisches Wesen ihm nicht verborgen blieb; und er erblickte in ihnen die menschlichen Thorheiten so gut wie in Andern. Man kann nicht von ihm sagen, dass er eigentlich irgendwo mit den Geschöpfen seiner Phantasie willkürlich verfahren oder gespielt hat; wenn sie einmal von ihm getauft worden und ihre Qualitäten erhalten, lässt er ihnen weiter die freie Hand und sieht zu wie sie es selbst im Leben machen. Er wird dann so zu sagen der ruhige Beobachter seiner eigenen Kinder. Hierin handelt er ganz als Dramatiker, denn die Bühne kann nicht gestatten, dass der Dichter es mit seiner eigenen Welt nicht Ernst nimmt, selbst drein springt und Kapriolen schneidet. Auf die Weise würde das ganze Stück bald zu einem unverständlichen Wirrwarr, zu einer Tollhaus-Phantasie verfallen. Humoristische Dramen im Sterne'schen oder Jean Paul'schen Geiste geschrieben, sind nicht möglich.

Wenn wir nun von Shakespeare's Humor reden, wollen wir zweierlei darunter verstehen. Erstens die enge Berührung der verschiedenartigsten Zustände des Lebens, zweitens ein besonderer Humor noch, den wir nur in den Gesprächen von Hamlet und Lear finden, und der bald näher betrachtet werden muss. Sobald der Dichter das menschliche Leben in seine Phantasie aufnahm mit allen Widersprüchen und Gegensätzen welche es zusammenfasst, ohne gewisse Theile zu verschönern, andere aus Widerwillen oder Geringschätzung zu verkleinern, zu verstecken oder sogar auszubannen, mit einem Worte in vollständiger Unparteilichkeit und Passivität gegenüber jeder Erscheinung, wie sie auch heissen möge, von diesem Augenblicke an war er schon Humorist. Denn dieser Namen will hier nichts andres bedeuten als die Schilderung der Welt nach ihrem Ganzen, ohne Ausscheidung, ohne Wahl. Shakespeare — müssen wir annehmen, wie schwer begreiflich es uns auch vorkommen möge, da wir fast immer nur einen Theil des Theils sehen — sah die Menschenwelt als den Makrokosmos in welchem Grosses und Kleines, Edles und Niedriges, Schönes und Abgeschmacktes so nahe an einander grenzen und

zusammengehören, dass das eine die gleiche Berechtigung an der Existenz hat als das andere Das grosse Ganze, die ewig schaffende Natur erfordert in seinen Augen den einen Theil so gut wie den andern. Nur wir kurzsichtige Menschen wollen es besser gemacht haben und glauben, die Hälfte würde genügen. Goethe spricht im Faust bekanntlich genau dieselbe Ansicht aus, welche durch alle Werke von Shakespeare vorherrscht.

Doch wird Niemand bezweifeln, dass Shakespeare das edle Streben eines grossen Charakters sich über die engen Schranken unsres Staubdaseins hinwegzusetzen bewunderte, dass er die Schönheit, die Reinheit und Aufopferungsfähigkeit der Frauen, die Unschuld der Jugend liebte, aber er fühlte eben so innig die Nothwendigkeit der gemeinen Naturen, der Egoisten und trivialen Burschen. Die halbe Welt unter der Bedingung dass sie nur die schöne Seite darbiete, hätte ihn nicht befriedigt. Er findet die Welt schön wie sie darliegt, in ihrer wunderlichen Vermischung des Schönen und Hässlichen. Hieraus musste nun folgen, dass überall wo er ein Stück der Welt sah, er dieses in seiner Phantasie so umarbeitete, dass dieses Stück, dieser Mikrokosmos dem grossen Ganzen, dem Makrokosmos so ähnlich möglich wurde. Er wäre unbefriedigt gewesen, hätte es als einen grossen Makel in seiner Arbeit empfunden, wenn seine eigene Schöpfung ihm nur als ein willkürlicher Auswahl aus der Natur vorgekommen wäre. Bei ihm streckt sich die Liebe und die Ehrfurcht vor der schaffenden Natur über alles aus, nichts ist ihm zu gering, nichts steht ihm zu niedrig. Auch seine Sprache offenbart uns denselben allliebenden Geist. Er verschont uns nicht mit den Flüchen eines Thersites oder mit der Obscönität eines Dortchen Lakenreissers, aber er reisst uns auch mit sich in die Höhe durch die gewaltige Poesie eines Macbeth oder Othello. Schon von den ersten Jahren an war des Dichters Studium auf die Durchforschung der Natur nach allen Richtungen hin gewandt, er nimmt die vielseitigsten Proben mit Charakterstudien, übt seinen Blick und seine Phantasie an allen möglichen Vorwürfen, sammelt ganze Mappen von Skizzen. Erst in der Tragödien-Periode hat er das Ziel erreicht; von dort an tritt auch in allen folgenden Stücken das Universelle hervor. Die einzige Wahl, welche er sich vorbehielt, war ob er nun sich mehr der

heitern und erfreulichen Seite des Lebens zuwenden sollte oder ob wütender Kampf, bittrer Schmerz und Lebensenttäuschung, welche den Verlust des Lebens oder den Untergang ganzer Familien herbeiführen sollten, den breitesten Platz einnehmen müssten, m. a. W. sollte er sein Drama zu einer Tragödie oder mehr der frühern Komödie ähnlich machen.

Wir nennen eine solche dramatische Kunst eine humoristische von unsrem Standpunkte aus, weil sie einzig in der Geschichte der Poesie dasteht und zur Unterscheidung vieler andrer Methoden, die wir besser kennen und die mit unsren eigenen Lebensansichten mehr in Übereinstimmung sind. Im allgemeinen sind wir auch nicht sofort geneigt diese Shakespear'sche Methode schön zu finden; wir sehen gar nicht die Welt in ihrer Gesammtheit und versuchen das auch nicht, denn es zieht uns nicht an. In der Jugend, wo wir am stärksten für Poesie empfänglich, begeistern wir uns für alles Schöne und Edle und fordern von dem Dichter, dass er dieser Begeisterung immer Nahrung zuführe. Das thut Shakespeare aber nicht. Er lässt uns für einen Augenblick ins Herz seiner edelsten Männer und Frauen hineinschauen, mit dem Besten und Herrlichsten, was eine Menschenbrust bewegen kann, mitempfinden; aber es dauert nur kurz, wir sind noch nicht gesättigt an dieser Quelle des menschlichen Idealismus, da dringen sich hervor die Lumpen, die Schufte, die ordinären Leute mit der ganzen Trivialität ihrer Begierden und führen eine Sprache, proclamiren laut ihre gemeinen Gedanken, von welchen unsre gerührten Gefühle einen harten Stoss bekommen; und gefiele es nur dem Dichter sie so recht schwarz zu färben, damit wir sie gründlich verachten und uns zurücksehnen könnten nach den idealen Gestalten, aber keineswegs! es ist als wäre der Teufel in Shakespeare gefahren, so lange und übermuthig springt er mit dieser liederlichen Bande herum als ob er sich da erst recht wohl fühlt, und er lacht uns aus mit unsrer Begeisterung für das Schöne und zerstört grausam unsre Ideale. Sogar ein so grosser Geist wie Schiller macht keinen Hehl daraus dass Shakespeare ihn im Anfang nicht anzog. „Als ich in einem sehr frühen Alter den letztern Dichter (Shakespeare meint er) zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scher-

zen, die herzzerschneidenden Auftritte im Hamlet, in König Lear, im Macbeth u. s. f. durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilt, bald da kaltherzig fortriss, wo das Herz so gern still gestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neuen Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektiren, kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, dass der Poet sich hier gar nicht fassen liess und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen." (Über naive und sentimentalische Dichtung.)

Auf der deutschen Bühne tritt das Schroffe und Rohe in Shakespeare nicht stark hervor, weil die Übersetzung es gemildert hat und vieles durch die nothwendigen Kürzungen hinwegfällt. Und bei der Lectüre nehmen wir uns auch wohl die Freiheit herauszunehmen was uns zusagt und das andere einfach zu überschlagen. Wir lieben Othello und Desdemona und die schlüpfrigen Späße von Jago lassen wir bei Seite, oder wir ärgern uns daran und gehen rasch daran vorbei. Auch werden Stücke wie Troilus und Cressida, Maass für Maass, Timon von Athen, wo der Dichter mit Rohheiten besonders freigebig, selten gelesen und auf die Bühne kommen sie nie Doch handeln wir, auf die Weise Shakespeare zerschneidend und die schmackhaften Bissen auflesend, sehr verkehrt und sind auf dem sichersten Weg ihn nie verstehen zu lernen. Abgerissene Brocken aus seinen Werken zu Idyllen umschöpfen und falsch idealisiren wollen, heisst Shakespeare verhunzen und misshandeln. Er kennt weder idyllische Gemälden noch ideale Zustände wie Schiller, für ihn hat das Leben nur Gegensätze, die Reinheit einer Desdemona Werth als Ergänzung zu der Gemeinheit eines Jago und umgekehrt. Hamlet ist ein edler, lobenswerther junger Mann, aber König Claudius der jeden Abend im Vollgenuss seiner königlichen Würde betrunken ist lebt auch und darf nicht übersehen werden. Diese rücksichtslose Gerechtigkeit des grossen Dichters, dem jede Erscheinung willkommen ist, wenn er sie nur

zu einer typischen Figur brauchen kann und der sich kein Haar kümmert um Sentimentalität und ideale Sehnsucht, welche einen Theil für das Ganze nehmen wollen, ist wohl die Ursache warum er trotz seines gewaltigen ehrfurchterweckenden Namens eigentlich mehr angestaunt und bewundert als geliebt uud gelesen wird. Verstanden wird er wenigstens selten. Ein reiferes Lebensalter, einige Erfahrung der Welt und Kenntniss der menschlichen Natur, ein durch Enttäuschungen geschultes Gefühl und Denken werden immer die sichersten Wege sein um zum wahren Verständnisse des grossen Engländers durchzudringen, wenn man dann noch Zeit und Neigung zu solcher schweren und zeitraubenden Lectüre übrig hat. Wie mehr wir das Erhabene, welches die Menschheit im ihrem Ganzen offenbart mit allen Widersprüchen, moralischen Verkümmerungen und Verkrüppelungen in grösserer Zahl vielleicht als ihre edlen Bestrebungen, erfassen und tief empfinden, desto mehr werden wir auch Shakespeare lieben über allen andern Dichtern. Dahin müssen wir streben; es ist ja auch ein praktischer Nutzen dabei, Shakespeare lehrt uns die Welt lieben, was unsrem Glücke im Leben weit beförderlicher ist als die Welt hassen zu lernen, wozu sehr viele poetische Talente uns in die Schule nehmen wollen.

Die gewöhnlichen komischen Scenen in den Tragödien, haben wir gesehen, entstehen durch den Charakter der auftretenden Person, das Volk in den Römerdramen, Menenius Agrippa, Casca, Polonius, Osrick, Rozenkranz und Guildenstern, die Todtengräber, Jago, etc. etc. Doch giebt es einige, wo Shakespeare offenbar das Komische gesucht und gewollt hat, denn es macht den Eindruck einer Zwischenscene, welche nicht nothwendig war. Ich will auf zwei bekannte Beispielen verweisen. Die Scene in Antonius und Cleopatra (Akte V, Sc. 2), wo der Bauer die Nilschlange mit derer Gift Cleopatra sich tödten will, bringt. Die trocknen Spässe dieses Bäuerleins und sein Sticheln auf die schöne Sexe ist gewiss höchst komisch und zutreffend wenn wir dabei denken, wie auch Cleopatra die Schwächen ihres Geschlechts durch das ganze Drama geoffenbart hat, freilich in etwas grösserm Maassstabe als die Erfahrung des Bäuerleins hinreicht, und jetzt dafür büssen muss. Hier berühren sich zwei Sphären der Gesellschaft, eine winzig kleine und eine riesengrosse, welche Antonius den grossen Triumvir

und wie viele Andere noch verschluckt hat. Das andere Beispiel liefert die bekannte und sehr verschieden beurtheilte Portierscene in Macbeth (Akte II, Sc. 3). Unsre Sitten können und wollen das Obscöne in der Kunst nun einmal nicht mehr dulden, wir lassen die Frage unbeantwortet ob wir darin in allen Stücken Recht haben oder nicht, aber die Thatsache ist unläugbar. Wäre die obscöne Sprache dieses Menschen etwas weniger ungeschminkt, nannte er das Kind nicht so ganz beim Namen, anders wie an so mancher andrer Stelle wo nur der des englischen und des Euphuismus sehr kundige Leser den obscönen Nebensinn entdeckt, so hätten wir an dieser berüchtigten Stelle mehr unsre Freude. Sie hat ihre ganze Berechtigung. Es ist ein Reflex von Hell auf Dunkel, wir haben die schreckliche Nacht, in welcher Macbeth den Mord ausführt miterlebt, die ergreifenden Phantasien in des Mörders Gehirn, wie er den unschuldigen Schlaf getödtet hat, u. s. w. haben uns erschüttert, jetzt kommt dieser Biedermann und will uns erzählen, wie er die Nacht durchgemacht hat, mit Zechen, und er erinnert uns beiläufig daran, welche wenig erbauliche Beschäftigungen mit dem Menschen in der Zeit so im allgemeinen vorfallen können. So berühren sich wieder die äussersten Polen des Lebens. Auch im Faust findet sich ganz derselbe Humor dieser Lebenskontraste, nur weniger schroff und auf Goethe'sche Weise immer etwas verklärt, Wagner's Besuch bei Faust, die Gespräche der Kupplerin Martha mit Mephistopheles zwischen den Liebesscenen Faust's und Gretchen's, auch Mephistopheles' Spöttereien über Faust's Liebe.

Es bleibt uns jetzt noch die andere Gattung des Humors näher zu betrachten. Diese besteht nicht in einem nahe an einander Bringen der grossen Gegensätze des Lebens sondern in einer barocken, seltsamen Form in welche der tiefste Ernst, ja der furchtbarste Seelenschmerz sich kleidet. Es herrscht da ein andres Verhältniss zwischen Inhalt und Form als dasjenige, woran wir im täglichen Leben gewohnt sind, und die Ursache liegt in der menschlichen Seele verborgen, welche noch viele von der Wissenschaft unaufgeklärte Räthsel dem Beobachtenden darbietet. Jedoch darf auch in diesen Fällen nicht vergessen werden dass der Humor seine Berechtigung im Charakter und in der Situation selbst findet. Hamlet hat sich vorgenommen den Irrsinnigen zu spielen, weil

er glaubt unter dieser Maske leichter an die Ausführung seines Auftrages die Hand legen zu können, zwar wird ihm dieses Spiel allmählich sehr geläufig und scheint seiner Natur leicht zu fallen, aber es bleibt doch ein Spiel, eine Maske welche er sich gegenüber den Leuten mit welchen er vorsichtig sein muss, vorbindet; im Gespräch mit Horatio ist seine Rede einfach und fliessend ohne die barocken Seitensprünge. Mit Lear steht der Fall anders. Sein Gehirn verkehrt in einem bedenklichen Zustande von Zerrüttung, sein Unterscheidungsvermögen ist umnebelt, er nimmt das eine für das andere, gewiss bedrohliche Zeichen eines herannahenden Irrsinns. Für seine krausverwirrten Reden und scheinbar unzusammenhängenden Einfälle ist nur eine Quelle, der abnorme Zustand in welchem er verkehrt, er leidet an der Gedankenflucht und ist das Opfer einer wüst hin und her springenden Ideenassociation, wie das bei gesunden Menschen im Traum oder bei Fieberanfällen vorkommen kann, und alle seine Ideen beziehen sich aus der Nähe oder aus der Ferne auf seine schrecklichen Erlebnisse. Zwischendrein hören wir den Narren seine Schellen lustig schütteln, womit er seinen Herrn, wie sein Beruf das erfordert, etwas erheitern will. Die gespensterhaften Possen von Edgar sind wieder eine Maske um möglichen Nachstellungen zu entgehen. Also hat am Ende dieser glänzende Humor doch in den natürlichsten Beweggründen seinen Ursprung. Dennoch lässt es sich wohl nicht leugnen, dass der Dichter diesen humoristischen Eindruck zum Vortheil der Schauspielkunst und der Poesie beabsichtigt habe, und eine der glänzendsten und seltensten Schönheiten seiner Kunst ist dadurch verwirklicht worden. Er wusste sehr wohl, dass die schreckliche Schönheit dieser Wahnsinnsscenen durch seine humoristische Mosaikarbeit nur desto mehr gehoben werden konnte. Es liegt hier eine geheimnissvolle psychologische Thatsache zu Grunde, welche wir auch wieder nur durch die Lebenserfahrung kennen. Es giebt Grade von Seelenschmerz, wo die Empfindungsfähigkeit so lange und so grausam auf die Folter gespannt und wie ausgereckt worden, dass es endlich zu einem Punkte gekommen, wo wiederholte noch heftigere Anstösse sich nicht mehr in erneute Schmerzempfindungen auslösen können, sondern entweder Stumpfsinn eintritt oder ein Umschlag ins Komische, eine unwiderstehliche Laune zu tollen Bemerkungen

oder possenhaften Einfällen eine Art von Erleichterung verschafft. Diese Thatsache ist nicht unbekannt obgleich nicht ein Jeder sie aus eigener Anschauung oder Erfahrung kennt. Bei den humoristischen Naturen nun findet diese Umwandlung ins Komische viel rascher und leichter Statt als bei andern; sie ist für sie etwas gewöhnliches. Daher dann auch der Humorist sich leichter über die gewöhnlichen Schmerzen und Nadelstiche des täglichen Lebens erhebt als anders beanlagte Menschen, er findet sofort im Komischen das Gleichgewicht, wodurch er die schwere Last, die ihn zu Boden drücken könnte, in die Höhe zieht. Heine dürfte sich freuen dass er diese seltsame Kunst verstand, als er auf seinem Schmerzenslager in Paris darniederlag.

Aber auch bei übrigens nicht humoristisch begabten Leuten sind Fälle vorgekommen wo sie, allerdings unter ausserordentlichen Umständen, dem Elend, das ihnen die Brust beklemmte, Luft gemacht haben durch Witzworte oder Narrenpossen. Die Geschichte der französischen Revolution ist reich an solchen Vorfällen, besonders während der Schreckensherrschaft, wo die adlige Gesellschaft in den Gefängnissen von Sainte Pelagie, Conciergerie, etc. eingesperrt, nach den Berichten von Augenzeugen, ein sehr aufgewecktes und lustiges Salonleben geführt haben soll, gerade als ob die alten Zeiten noch fortexistirten. Die Zeit wurde verbracht mit gesellschaftlichen Spielen, man erzählte Anekdoten, Bon-mots circulirten, man amüsirte sich mit Klatsch und boshaftem Geplauder wie vorher, machte den Damen eifrig die Cour, u. s. w.; alles ungeachtet der Tod jeden Tag seine Auslese hielt und die Witzbolde auf seinen Karren mitführte. Auch aus dem Munde von Verurtheilten werden uns Witzworte berichtet noch im letzten Moment als Monsieur Samson sie auf das Brett festschnallte. Überhaupt bietet diese ganze Zeit eine schaudererregende Mischung des Grässlichen und Lächerlichen. Trotzdem das französische Volk den Humor auf der Bühne nicht versteht, empfand es ihn damals doch im tiefen Herzen. Die schöne Bezeichnung der Guillotine mit le Rasoir national und der Bewegung des Körpers des Hingerichteten beim Niederfallen des Beils mit le Saut de carpe en avant, die kleinen künstlich verfertigten Guillotinen, welche man als Schmucksache auf dem Kamin stehen hatte oder als Bréloques an der Uhr trug und solche mehr, es

sind nichts als Erzeugnisse einer allgemeinen Stimmung, in welcher das Gefühl eines peillosen Elends, vor welchem man in gewöhnlichen Zeiten zurückschaudert, so hoch gestiegen ist, dass es nicht weiter kann und nun leicht überschnappt in den Witz, der eine gewisse Erleichterung verschafft. Wer seinen Jammer verspotten kann, hat wieder das Bewusstsein noch einigermassen Herr über seine Gefühle, nicht ganz willenlos ihre Beute zu sein.

Dieses Komische ist mit Recht grotesk zu nennen. [1]) Es wird in solchen Fällen ein Missverhältniss zwischen dem Inhalt oder der Ursache und ihrer Äusserung, der Form empfunden, denn man lacht doch bei ganz andern Veranlassungen und dadurch erhält diese Ursache des Lachens etwas Geheimnissvolles und Fremdartiges, das uns erzittern macht, sie gestaltet sich als eine unbekannte, furchtbare Grösse. Daher kommt es dass die Scenen im Lear in der Hütte und auf der Wiese uns so ergreifen und sie würden ihre Wirkung von der Bühne herab nie verfehlen, wenn sie nicht so ungeheuer schwierig darzustellen wären. Wenn ein alter Mann einen Stuhl für seine Tochter ansieht und mit diesem Möbel eine Gerichtsscene spielen will, gleich wie Kinder das thun, die in ihrem Spiel ältern Leuten nachahmen, so macht dieser Humor den Eindruck des Grotesken, weil dieses Puppenspiel, das unter gewöhlichen Umständen uns an harmlose, idyllische Zustände des Lebens erinnert, hier eine umgekehrte Wirkung hervorbringt; durch das Unzusammenpassende eröffnet sich vor unsre Phantasie eine dunkle Tiefe, in welche wir kaum den Muth haben hineinzuschauen. Lear's Humor ist ganz dieser Art, und auch der Hamlet'sche ist ein ähnlicher, obgleich ein gemildeter. Denn während bei Lear der Humor die Form des schrecklichsten Jammers und Elends ist, ist er im Hamlet vielmehr die Quintessenz, welche aus dem Anblick des menschlichen Lebens in seinem Ganzen hervorgeht, der Leser wird unmerklich dahin geführt das Leben anzusehen mit dem Auge des Humoristen, der alles vergleicht und

[1]) Der Term grotesk ist hier natürlich in dem gebräuchlichen poetischen Sinn zu verstehen, obgleich der ursprüngliche ein andrer ist. Er stammt her aus der italienischen Kunst im XVI Jahrhundert, wo die Gartenbaukunst es liebte künstliche Grotten mit Muscheln, Korallen, farbigen Steinen auszuschmücken, und das nannte man grotesk.

nie bei einem Zustande stehen bleibt, es wird uns eine Art von philosophischem Gleichmuth eingeimpft, der uns lehrt alle Wechselfälle des Lebens mit Ruhe zu betrachten. Vielleicht rührt es daher dass die Franzosen, welche an Fassung und guter Laune gegenüber den härtesten Schicksalsstössen in ihrer Geschichte manchmal eine bewundernswerthe Virtuosität an den Tag gelegt haben, für die Hamlet-Tragödie noch das meiste Verständniss besitzen, während ihnen die Schönheit der andern Shakespear'schen Dramen ziemlich verschlossen bleibt.

Die Scene auf dem Kirchhof, wo die Todtengräber ihre platten Possen reissen in der frisch gegrabenen Gruft der Ophelia, ist der Höhepunkt wohin dieser humoristische Gleichmuth steigen kann, und zugleich ist das Bild der Natur selbst getreu abgesehen, die Wirklichkeit ist ja gar nicht anders. Man kann sich davon hinlänglich überzeugen, wenn man Leute beobachten will, deren Beruf sie in Berührung bringt mit Todten und Kranken, in Krankenhäusern, Armenspitälern, bei Beerdigungen, u. s. w.

VI.

So scheint dann aus unsren Betrachtungen hervorzugehen, dass Shakespeare ein grosser und ächter Humorist gewesen sein muss. Doch können wir diese Benennung nicht gelten lassen, ohne sie einer gewissen Bedingung zu unterwerfen. Wenn wir absehen von den besprochenen Scenen in Lear und Hamlet, von der Portiersscene in Macbeth und der Schlussscene in Antonius und Cleopatra, in welchen ein Effect aus gemischten Gefühlen entsprossen, durch die Kunst zu Stande gebracht worden, so ist die Charakterisirung humoristisch in Bezug auf alles übrige, was Shakespeare geschrieben, ebenso richtig als unrichtig. Sie ist wahr oder falsch, je nach den Voraussetzungen, welche man dabei annimmt. Will man eingestehen, dass die Welt für sich unabhängig von der schöpferischen Phantasie des Dichters ein humoristisches Ganzes darbietet und jedem Auge darbieten müsste, wenn es nur so tief und so nach allen Seiten hin zu sehen verstände wie das Auge Shakespeare's, so ist die Benennung humoristisch richtig. Wenn wir es in der Welt nicht sehen, so liegt

der Fehler an uns, und dass wir es in seinen Dramen sofort erblicken, rührt einzig daher, dass im kleinen Rahmen des Dramas, in dem Mikrokosmos des Dichters die Erscheinungen näher an einander gerückt sind als es in der Wirklichkeit der Fall ist, wo die Entfernungen und Proportionen viel grösser. Das Shakespear'sche Drama ist die Reliefkarte eines Gebirgslandes auf verkleinertem Maassstabe.

Der Name Humorist ist aber unrichtig, wenn wir etwa erwähnen, Shakespeare zeichne uns ein humoristisches Bild der Welt, weil seine Phantasie einem unaufhörlichen Stimmungswechsel unterworfen war, wodurch er das Ernsthafte vom Lächerlichen nicht zu trennen vermochte, und beides durcheinander gemischt für ihn den gleichen Werth hatte. So handeln Heine und Jean Paul, auch Dickens sehr oft, und weniger aber auch noch Thackeray. Aber Shakespeare nicht. Ist er dann ein Mensch gewesen, der für alles und jedes die gleiche Sympathie hegte, eine Art von moralischem Zwitterwesen, dem Gutes und Böses, Triviales und Edles gleich willkommen war, wenn es sich nur poetisch verwerthen liesse? Unmöglich. Eine solche Behauptung wäre geradezu unsinnig. Wer so tief in die menschliche Natür durchgedrungen, ihre charakteristischen Unterschiede so fein empfindet, der weiss auch das Böse vom Guten zu unterscheiden mit einer Schärfe, welcher Andere nicht fähig sind, und da er überall den verderblichen Folgen des einen so gut wie den segensreichen des andern mit der strengsten Consequenz nachspürt, so haben wir uns bei Shakespeare nicht einen zurückgebliebenen oder abgeschwächten sondern einen höchst empfindlichen moralischen Sinn zu denken. Aber — wie wir das jetzt ausführlich genug besprochen — sein Objektivitätssinn, seine hingebende Liebe zur Natur sind so gross gewesen, dass es ihm widerstrebt hätte, seinen eigenen moralischen Sympathien und Antipathien Einfluss zu gönnen auf seine dichterische Production.

Auch andere Dichter haben uns tief in das Treiben der Welt hineinblicken lassen, aber da ihnen der Shakespear'sche Objektivitätssinn nicht eigen ist, so sehen wir immer mehr oder weniger durch ihre Augen. In moderner Zeit kommt in England an Tiefe des Blicks Shakespeare am nächsten die geniale George Eliot. Hingegen gehen ihr die Vielseitigkeit und die Empfindung des Humors völlig ab.

Hierin ist in Deutschland ohne Zweifel GOETHE der grosse Meister. Im Faust erscheint der Welthumor in derselben Kraft und universellen Grösse wie in Shakespeare's Dramen. Aber der Faust ist, obgleich das bedeutendste, doch nur ein Stadium unter andern gewesen auf der langen Bahn von Goethe's Entwicklung. Es lag auch nicht in seiner Natur dabei zu verharren, ihm schwebte ein andres Ziel vor als der Humor, der bekanntlich in seinen Augen keine Kunstform ersten Ranges war. Goethe fühlte sich mehr hingezogen zu dem Harmonischen in der Menschenwelt, er suchte des Lebens Kern zur höchsten stylistischen Form zu erheben, was er in Hermann und Dorothea und den Römischen Elegien erreicht hat. In der Vertiefung dieser poetischen Ideale lag für ihn ein inniges Herzensbedürfniss, und in Folge dieser Subjektivität ging er allem Hässlichen, Barocken, Wunderlichen, und der Karikatur in späterer Zeit geflissentlich aus dem Wege, und wurde Shakespeare und seinem Humor immer mehr entfremdet. Vergessen wir dabei aber nicht dass Goethe ein Kind des XVIII Jahrhunderts war, der mit der Milch von Rousseau's und Herder's Principien genährt, in seinem Leben und in seinen Werken alle Bestrebungen und Strömungen der Revolutionszeit in sich zusammengefasst und zum poetischen Ausdruck erhoben hat. Shakespeare hingegen hat weder Revolutions-Principien noch eine Erziehungsmethode gekannt, auch nicht einem Humanitäts-Ideal nachgestrebt im Goethe'schen Sinne; zu seiner Zeit war das Gähren und Wallen gewiss sehr heftig, aber nur auf dem Gebiete der Religion und des staatlichen Lebens, und mit diesen Sphären des damaligen Lebens scheint Shakespeare nicht viel Fühlung gehabt zu haben. Wir können das sehr wohl begreifen, denn die Politik und der Streit um eine Confession können am Ende für einen so allumfassenden und weit über die Menschen hinblickenden Geist wie der Shakespearsche nicht gerade Sachen von erster Wichtigkeit gewesen sein. Ihm galt der Mensch und die Natur als das einzig wichtige, als der letzte Grund alles Bestehenden, so wie Goethe, aber was wir seit dem vorigen Jahrhundert unter dem Worte Humanität [1]) verstehen, ist ein Er-

[1]) Niemand wird gewiss die Worte Humanismus und Humanität mit einander verwechseln. Der Grundbegriff ist nur ein und derselbe; aber das eine umfasst die Geschichte des XVI, das andere des XVIII Jahrhunderts.

zeugniss der Philosophie des XVIII Jahrhunderts; und davon konnte in der Renaissance noch keine Rede sein. Shakespeare konnte nur auf empirischem Wege zur Kenntniss des Menschen gerathen. Und seine Lebensumstände haben ihn dazu geführt. Ohne andere als gewöhnliche Schulkentnisse und ein wenig klassische Bildung kam er als junger Mann nach London, schlenderte in den Strassen herum und erblickte das bunte Panorama des Lebens mit den begierigen Augen eines Neulings, mit Leidenschaft stürzte er sich darauf und mass alle ihre Breiten und Tiefen.

Doch liegt es in der Natur jedes Dichters, nicht nur eines GOETHE, die Harmonie zu suchen, sie wenn möglich wieder herzustellen, wo sie verbröckelt und zerrissen darliegt. Ja, gestehen wir es nur ein, es ist nicht bloss ein Bedürfniss der Dichternatur, es ist eine allgemeine menschliche Neigung, eine tiefgewurzelte Sehnsucht, welche Jeder in seiner Brust hegt und pflegt und zu befriedigen sucht im Grossen oder im Kleinen. Es ist wahr, das unumgängliche Lebensgesetz für Alle heisst, sich dem Leben anzupassen, und die Befolgung kostet ungeheure Mühe und Kampf; aber nichtdestoweniger sind wir darauf bedacht, wie wir doch auch das Leben uns selbst anpassen möchten, damit es unsren angeborenen und erzogenen Neigungen und Wünschen entgegenkomme, sich nach uns füge. Wenigstens wenn die Lage, in welche das Schicksal uns gestellt hat, nicht zu den allerungünstigsten gehört, haben wir ein starkes und unaufhörliches Bedürfniss die Atmosphäre um uns herum übereinstimmen zu lassen mit unsrer Persönlichkeit. Es zeigt sich an Vielerlei. Wir wählen uns einen für uns passenden Beruf, nicht bloss weil er uns die günstigsten Aussichten auf Lebensunterhalt bietet sondern auch weil er unsren Neigungen zusagt oder nicht geradezu widerspricht und unser Leben dadurch ein glückliches werden kann. Wir suchen die Gesellschaft von Menschen, deren Gefühle und Meinungen nicht schroff gegen die unsrigen verstossen, und wir lieben es den Leuten unsre Ideen einzuimpfen, Proselyten zu machen. Besitzen wir ein eigenes Haus, so macht es uns eine grosse Freude es nach unsrer Einsicht, Bequemlichkeit und Geschmack einzurichten und wir fordern von unsren Hausgenossen und Freunden einen leichten Zoll der Einstimmung mit unsren Liebhabereien und der Be-

wunderung für unsre kleinen Schätze, auf welche wir stolz sind; auch ist es uns sehr lieb, wenn unsre Freunde, unsre Frau und Kinder eine gewisse Fügsamkeit zeigen gegenüber unsren Gewohnheiten, Sympathien und Schwächen. Leute mit einer starken Individualität begabt, etwas egoistischer und herrschsüchtiger Natur, haben wohl einige Abneigung sich der Mode in der Kleidung, im gesellschaftlichen Ton, in den üblichen Unterhaltungen und Zerstreuungen blindlings zu unterwerfen, sie möchten gern Andere zu ihrem Willen zwingen. So offenbart sich das Verlangen nach einer harmonischen Gestaltung des Lebens in kleinen Sachen. Aber wie mächtig, wie ein Gesetz unsres Lebensglücks wird dieses Verlangen erst in solchen Angelegenheiten, von welchen unser geistiges Wohl- oder Übelbefinden abhängig ist. Die politischen, religiösen, socialen und moralischen Grundsätze und Ideenkreise, welche wir theilweise als Erbschaft unsres Geschlechts übergenommen, theilweise auch durch Erziehung und Umgang mit Andern uns da hineingelebt und weiter durch Selbstdenken zu unsren eigenen gemacht haben, welche demzufolge mit unsrem Charakter zusammengewachsen sind, wie schwer dulden wir es dass man dagegen verstösst, ihre Unrichtigkeit beweisen oder sogar sie herunterreissen und andere an ihre Stelle setzen will! Erinnern wir uns hier, was Maudsley so treffend *Bias-thinking* nennt, oft genug sind wir die Sklaven dieser Gewohnheit. Nichts ist uns unerträglicher als dass unsre Ideale zerstört werden, unser Glauben in Menschen und an die Menschheit einen fühlbaren Stoss bekommt, die eine Enttäuschung der andern gefolgt ohne dass wir uns derselben erwehren können, und wir uns endlich eingestehen müssen, dass wir Jahre lang in einem Dunstkreis von Irrthümern und Trugbildern gelebt, der auf einmal zerrissen worden. Wir sind dann irre geworden an uns selbst, wir schwanken von rechts nach links und scheuen uns vor jedem bedeutenden Schritt aus Furcht es möchte ein Fehlschritt sein, denn wir haben unsren gewohnten Halt an unsren Ideen verloren, das Gleichgewicht zwischen uns und der Umgebung, die Harmonie ist zerstört, und wir sind sehr bedauernswerth. Eine solche Bedeutung hat die Harmonie im Leben jedes Menschen. Wie mehr noch bei dem Dichter! Zwar herrscht sie bei ihm auf andere Weise. Er ist der Auserwählte der Natur. Wo wir versuchen müssen im

Leben einen Kreis um uns zu ziehen, in welchem wir uns mit Wohlgefühl bewegen und athmen können, da braucht der Dichter das weniger — und glücklich! denn er würde vergebens ihn zu ziehen suchen — er ist unabhängiger von der Prosa-Umgebung durch seine Phantasie, die ihn überall begleitet und einen Kreis um ihn herumzaubert. Aber in diesem selbstgemachten Kreis muss sich dasselbe Gesetz erfüllen, das für andere Menschen eine Lebensbedingung ist, die Harmonie. Und dies scheint nicht zu geschehen ohne ein langes und schmerzliches Gebären. Die Phantasie des Dichters ist wie ein Reservoir, in welchem die Erlebnisse und Eindrücke der Welt ihre Spur und ihren Abdruck hinterlassen, bei Shakespeare wie bei dem subjektivsten Lyriker. In Folge seiner feineren Sensibilität, wodurch er von vielen Eindrücken tiefer erregt wird, welche über das Gemüth Andrer leicht hingleiten und in Folge einer scharfen Trennung zwischen der Welt seiner poetischen Träume, welche von dem egoistischen Assimilationsvermögen beherrscht wird und der Wirklichkeit, ist diese letzte für ihn reich an Disharmonien, deren Anblick uns oft erspart wird und wofür wir dankbar sein sollten Daneben schweben ihm die Harmonien des Lebens oder die er selbst schöpft, zu und auch davon wird das Reservoir erfüllt. Es gärt dann und siedet bis die Flammen herausschlagen wie in dem Hexenkessel im Faust, und dieser Process kann sich Jahre lang fortsetzen, auch lebenslang dauern. Kommt es dann endlich zu einem Zustande der Kläre, so sind viele Disharmonien verschwunden, verdampft, und es ist ein Gleichgewicht der Ruhe entstanden, wo die harmonischen Ingredienzen die Mehrheit behalten, im Kampfe sich gekräftigt und gestählt und die andern unterjocht haben. Ein solches Bild als dieses kommt uns immer in Gedanken, wenn wir die Biographien der Dichter lesen, am deutlichsten tritt es uns entgegen in dem langen, strebungsvollen Leben Goethe's.

In wie fern nun dieses Brodeln und Sieden auch in Shakespeare's Kopf Statt gefunden und ob es kurz oder lang gedauert, davon können wir nichts wissen. Die Sturm- und Drang-Periode ist in Shakespeare's Werken nicht auf gutem Grunde nachzuweisen, wenn sie aber bestanden so ist sie eine Periode von Übungen und Vorstudien gewesen, auf welche wir später die Aufmerksamkeit richten wollen. Unwahrscheinlich ist sie darum nicht, weil es fast wie ein Gesetz

der Natur ist, dass der wahre Friede und die Übereinstimmung zwischen uns selbst und der Welt erst durch langen und heissen Kampf erworben werden. Aber Shakespeare war ein solcher Liebling der Natur, dass ihm vielleicht dass heftige Kampfgewühl, dem Andere unterlagen, MARLOWE sein Zeitgenosse, in Deutschland BÜRGER, LENAU, HÖLDERLIN, erspart worden oder nur kurz gedauert hat, und er bald in Folge einer dreifachen Seelenkraft den Sieg errungen. Wie es denn auch sei, der Behälter der Shakespear'schen Phantasie muss von solchen riesenhaften Dimensionen gewesen sein, dass da Legionen von Disharmonien der Welt liegen konnten ohne gegen die Wände zu brausen und sie aus einander zu reissen. Wir haben es dafür zu halten, dass er in seinen reifern Jahren in der Welt der Disharmonien und Harmonien, in dem All dieser widerspruchsvollen, unwirrbaren und verwirrenden Masse eine erhabene ewige Universal-Harmonie erblickt habe.

Aber als Dichter und Künstler muss ihm doch die Harmonie im Einzeln ein so wichtiges Bedürfniss gewesen sein, dass er sie in seinen Werken zu erschaffen suchte auch da, wo die Welt seiner Erfahrung einem Chaos ähnlich war. Dieses in einigen Dramen nachzuweisen ist unsre jetzige Aufgabe.

VII.

Der mehrerwähnte Dichter und Ästhetiker OTTO LUDWIG fordert von einer dramatischen Production, dass jedes Stück, wie es selbst einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmale als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelne muss zu diesem Ganzen gestimmt sein: Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; Alles muss aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besonderer Stoff wird so seine besondere Form gewinnen, seine organische von Innen heraus [1]). Wir können uns dieser Ansicht der Harmonie im Drama

[1]) O. Ludwig, Shakespeare-Studien, S. 10.

nur unter einer Bedingung anschliessen, und diese ist dass man sich hüte dasjenige in Shakespeare suchen zu wollen was man vielleicht weniger der Erfahrung, d. h. dem Lesen des Dichters, entnommen als unbewusst getrieben von einem verführerischen Hang zur Systemmacherei selbst erdacht und jetzt als Gesetz aufstellen will. Ein all zu strenger Doktrinärismus ist auf des Dichters Werke übel angewandt, man mischt nur zu leicht Sachen hinein, die sich einer ruhigen Prüfung wenig stichhaltig erweisen könnten. Man täuscht sich selbst über den vermeintlichen Fund, man stellt aprioristische Gesetze der Dramatik auf, welche auch bei Shakespeare keine strenge Befolgung finden statt in der Shakespear'schen Kunst a posteriori die grossen Principien herauszufinden.

Eine Übereinstimmung von Natur, geschichtlichem Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, rascherem oder bequemerem Gang der Handlung in jedem Stücke, auch in der scherzhaften mit leichten Spielen gaukelnden Komödie zu fordern, möchte wohl etwas zu viel verlangt sein [1]). Es ist der leichtfüssigen Grazie nicht damit gedient, wenn man ihr jeden Schritt bemessen will. Ein andres aber ist, dass wenn man viel in Shakespeare gelesen oder öfters seine Stücke hat aufführen sehen, das Bild welches verschiedene dieser Dramen und in erster Reihe die Tragödien hinterlassen, in Bezug auf Jedes ein festes, bestimmt geprägtes wird, dergestalt dass man nie den Fehler begehen würde, Züge aus dem einen Stücke in das andere hineinzumischen. Jedes Bild bleibt ein geschlossenes Ganze. Damit dieses geschehe, müssen viele Züge übereinstimmen, es darf kein Misston sich einschleichen, und in so weit behauptet O. Ludwig sein Recht. Nun lässt es sich schwerlich abweisen dass, würde man z. B. fragen warum spielen denn Hamlet und Macbeth im hohen Norden, Romeo und Julia im Süden, die kurze Antwort

[1]) Ein einleuchtendes Beispiel wie unsicher der Zusammenhang zwischen der Natur oder dem geschichtlichen Boden und dem Inhalte des Stückes zuweilen ist bietet der Sturm Die Zauberinsel Prospero's, welche der Handlung zufolge im Mittelmeere irgendwo zwischen Neapel und der Afrikanischen Küste zu denken wäre, haben andere Kritiker auf Grund der geschilderten Pflanzenwelt vielmehr nach dem Norden hin verlegen wollen. In den Lustspielen, welche meistens in Italien spielen, sind die Sitten und lokalen Anspielungen bisweilen unverkennbar italienisch. Aber es ist nicht immer der Fall, in einigen, wie Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Sommernachtstraum ist der Ort der Handlung wohl nicht mehr als ein willkürlich gewählter.

lauten würde, weil es so in der Quelle, welche Shakespeare benutzt hat, steht. Aber mit dieser Antwort würde sich doch der Fragende nicht abspeisen lassen. Ruft er das Bild in seiner vollen Pracht in seine Phantasie zurück, so lässt er sich auch nicht darüber täuschen, dass hier mehr als der nächste Zufall im Spiel ist, ein geheimes Band der nähern Verwandtschaft entgeht seinem Gefühl nicht, vermag er auch nicht sofort dafür die Gründe anzugeben. Sehen wir es an einigen Beispielen.

In der Tragödie Macbeth sehen wir den tapfern und geehrten Baron, der in Streit mit seiner Lehnpflicht und Treue gegenüber seinem Könige dermassen von einem heftigen Ehrgeiz zernagt wird, dass ihn der Gedanke seinen Herrn zu ermorden und seine Stelle auf dem Thron einzunehmen keine Ruhe lässt bis er ihn ausgeführt. In diesem Vorhaben wird er angestachelt von übernatürlichen Wesen, deren Worte auf seinen für alles Übersinnliche und Phantastische äusserst empfänglichen Geist eine hinreissende Gewalt ausüben, welche sich zur Fatalität steigert sobald er erfährt dass ein Theil ihrer Prophezeiungen bereits in Erfüllung gegangen. Auf der andern Seite wird er von seiner Frau gelenkt, welche nicht weniger vom krankhaften Ehrgeize angefressen wie er selbst, ihre ganze Macht über ihren Mann aufbietet ihn anzutreiben wo er erschlaffen und zurücktreten will. Er bringt den Mord in Ausführung und sie ist die Anstifterin, der Auctor intellectualis in der Rechtssprache. Im weitern Verlauf sehen wir Macbeth sein Verbrechen bemanteln und seinen widerrechtlichen Sitz auf dem Throne mit Mühe behaupten durch eine Reihe von andern Mordthaten und Verbrechen, deren Verübung die bösen Mächte ihm befehlen bis er dann endlich selbst als Opfer seiner Leichtgläubigkeit und moralischer Schwäche hinsinkt und von der zurückgedrängten Gerechtigkeit bestraft wird. Die ganze Tragödie spielt sich im Grunde ab zwischen Macbeth und den Hexen, und zwischen Macbeth und seiner Frau, die Andern sind nur als die Werkzeuge des Weltlaufs zu betrachten, der den Einzelwillen eines Despoten bekämpft durch den allgemeinen Willen der gesellschaftlichen Ordnung. Das erstgenannte Verhältniss bildet den Inhalt der Scene auf der Heide, der Gastmahlscene, denn auch die Erscheinung von Banquo's Geist ist dazu zu rechnen — und der Scene in der Hexenküche (I. 3; III. 4; III. 5 u. IV. 1).

Das andere Verhältniss zu der Lady zeigen uns die Scenen, in welchen der Mord geplant wird mit den Monologen Macbeth's und der Lady welche dazu gehören, die Scene nach dem Morde, welche anfängt mit dem schrecklichen Geflüster dieser beiden Schuldigen, das Gespräch nach der Krönung in welchem Macbeth seine Enttäuschung zu kennen gibt und endlich die Nachtwandelscene (I, 5 u. 7; II, 1; III, 1, 2, 5 (am Schluss); V, 1). Es scheint Shakespeare in dieser Tragödie fast nur daran gelegen gewesen zu sein, diese beiden Beziehungen zu entwickeln und zu ihren letzten nothwendigen Consequenzen durchzuführen. Der historische Hintergrund interessirte ihn nur mässig und da er nicht umhin konnte ihn herbeizuziehen — denn er wollte kein blutiges Märchen sondern ein Stück der menschlichen Seele von ergreifender Wahrheit vorführen — so hat er dieses Historische in einigen markanten aber überhastigen Zügen skizzirt, welche im Iten Akt zusammengefunden werden. Dann verlässt er diesen historischen Boden ganz und kommt erst im IVten Akt darauf zurück. Hier führt ihn dazu wieder seine Gewohnheit neben das Leben seines Helden ein anderes in ähnlicher Lage als Antithese zu stellen; zu diesem Zwecke sind Englands König, über welchen nur gesprochen wird, Malcolm der sich Verbrechen zu Lasten legt, die er gar nicht begangen, Macduff der treue Lehnmann und Banquo, welcher den lockenden Versprechungen der Hexen widerstanden. G. Freytag hat in seiner Technik des Dramas richtig bemerkt, dass bei Shakespeare der IVte Akt gewöhnlich mit dem Gegenspiel erfüllt wird und demzufolge manchmal an Interesse den andern nachsteht, weil die fortschreitende Entwicklung in der Seele und in dem Schicksal des Helden da stillesteht indem der Höhepunkt bereits erreicht ist und die Katastrophe nun erwartet wird, aber erst vorbereitet werden muss. Die Bemerkung gilt nicht von allen Shakespear'schen Tragödien, namentlich nicht bei Romeo und Julia und Othello, aber bei Macbeth trifft sie volkommen zu. Lassen wir dieses Pragmatische bei Seite, so ist der Hauptinhalt der Tragödie der Entwicklungsprocess im Leben Macbeth's. Über die Hexen und das Märchenhafte sprechen wir noch später. Betrachten wir aber einen Augenblick das Verhältniss Macbeth's zu seiner Frau, diese merkwürdige Ehe! Man hat viel darüber gesagt und die Lady ist bekanntlich der Gegenstand der verschiedenartigsten

Beurtheilungen gewesen. Der Unterschied zwischen diesen beiden von der selben Leidenschaft beherrschten und durch eine und dieselbe blutige That verknüpften Seelen scheint darin zu liegen das er ein Mann von nicht unbedeutenden Geistesanlagen ist und begabt mit einer starken Phantasie, welche ihn dominirt, während sie vielmehr eine prosaische Natur offenbart, welche den Eindrücken der Phantasie nicht so leicht zugänglich ist wie die ihres Mannes, hingegen wird sie von einem starken Begehrungsvermögen, einem kräftigen Willen angetrieben. Im Stücke macht sie übrigens den Weg, den Macbeth durchlaufen muss in umgekehrtem Sinne durch. Ihr Nervensystem widersteht lange den furchtbaren Stössen, und sie entfaltet eine aussergewöhnliche Energie, aber, wie es bei Frauen mehr vorkommt, dauert das bis die Krisis erreicht ist und dann tritt der Umschlag ein, der sie der schrecklichsten Zerrüttung preisgibt. Sie hatte sich die Sache ganz anders gedacht als sie sich herausstellt, nach Duncan's Tod hatte sie geglaubt weiter in Frieden und im Genusse der Macht leben zu können, und davon geschieht nichts. Nun ist ihr Muth gebrochen, die Nerven kommen in Aufstand, und zwar in krankhafter Form durch das Schlafwandeln. — Macbeth ist das grade Gegenstück. Von der Begegnung mit den Hexen an hat er eine wahre Hölle zu durchlaufen, der Murder fantastical ist für ihn kaum weniger schrecklich als der Murder acted, aber er führt doch den Plan aus, während die Lady bloss bei einer betrüglichen Änlichkeit im Gesichte Duncan's mit dem Antlitze ihres Vaters — eine Kleinigkeit auf welche sie nicht gerechnet hatte — zurückschaudert und die Henkersarbeit ihrem Manne überlässt. Späterhin gewöhnt sich aber Macbeth an die schrecklichen Gespenster, die ihn umschweben, er gewinnt eine Art von Todeshumor und stirbt wie ein Held. Sie aber kann das Ende nicht abwarten und nimmt sich aus Feigheit das Leben.

Dass nun diese Geschichte voll geheimnissvoller Verbrechen in tiefster Nacht und in der Einsamkeit begangen mit den dazu passenden Empfindungen des schwülen Verlangens nach der That, des Ankämpfens gegen die Begierde in einer schwachen, geängsteten Seele, der Folterqualen der gereizten Phantasie, welche dem Mörder das blutige Opfer leibhaft vor die Augen führt, mit diesem Inhalte in einer Atmosphäre wie Schottlands Hochländer erst recht zu Hause ist, wo der

Nebel von den hohen Bergen ins Thal herabschleicht, die menschliche Wohnung inmitten einer öden Landschaft liegt, oft stundenweit entfernt von jeder Berührung mit andren menschlichen Wesen draussen, die feuchte Nacht mit ihren Schrecknissen und Gespenstern alles herum bedeckt, im Lande Ossian's und Fingal's; — das wird gewiss Niemand bestreiten. Das Hexen- und Spukwesen hat bekanntlich nirgend mehr geblüht als in Gebirgsländern, wie Schottland, Norwegen und Tirol, und es ist da wohl heute noch nicht ganz ausgestorben. Aber diese Thatsachen hatte Shakespeare nicht erst zu erfinden. Es stand im Holinshed zu lesen. Wie aber hat er die kurzen Erwähnungen in der alten Chronik in Farben gebracht, zu welchen Gestalten sind sie geworden? Wir denken beim Namen Macbeth an weit mehr als bloss an das Vaterland Schottland. Es steigen vor unsre Phantasie auf alle jene Scenen mit ihrem furchtbaren Apparate des Gespenterhaften, diese grausigen Malereien im Vers und durch Bühnenmittel, welche die Hexenküche- und die Gastmahlscene zu poetischen Gemälden machen. Man findet in dieser Tragödie eigentlich eine aneinandergeschlossene Reihe von breitgemalten dramatischen Stimmungsbildern, in allen welchen der selbe Grundton vorherrscht, nur mit abwechselnden Schattirungen durchgeführt. Jede der genannte Scenen hat ihren eigenen Gefühlston und alle zusammen gehören zum selben Empfindungskreis.

Wir leben da in der Sphäre des Verbrecherischen und Geistig-Krankhaften im Menschen, des peillosen Elends eines gefolterten Gewissens, das die innere Hölle unter äusserlichem Schaugepränge und Leutseligkeit mühsam verbirgt, der Gespensterwelt welche die schwache Seele umstrickt und zu ihrem Werkzeug macht, der Hallucination und des Sonnambulismus. Diese Gruppe von zusammengehörenden Gefühlen findet im Macbeth ihre höchste poetische Gestaltung, und die Durchführung derselben und Ableitung aus dem trocknen Bericht in Holinshed ist Shakespeare's eigene Arbeit. Von der Gastmahl- und Schlafwandelscene steht da nichts. Shakespeare überschlägt keinen Umstand, der dazu mitwirken kann diese Stimmung zu kräftigen. Wozu anders sind die Scenen da, wo die seltsamen Erscheinungen der Mordnacht erzählt werden, III 2, die Scene mit Hecate und den Hexen, III, 5, auch die kurze Scene vor dem Schloss I, 6, wo Duncan die schöne, friedliche Lage lobt,

welche äussere Idylle die geheimnissvolle Umhüllung des Schrecklichsten ist. Wir wollen die Besprechung dieser Tragödie mit einigen Bemerkungen über den Styl beschliessen und wir werden dann noch besser sehen, wie sich darin die Harmonie verwirklicht.

Macbeth ist die kürzeste aller Shakespear'schen Tragödien, die Scenen haben etwas Zusammengedrängtes und Zugespitztes und die Handlung schreitet rasch von der einen zur andern. Das ist ganz nach der Ordnung, denn es ist kein Conversationsstück wie Hamlet das hauptsächlich ist, es kommen wenig Vorbereitungen und lange Berathungen vor, auch kein feines Gewebe von psychologischen Ansätzen. So ist das Drama reich an Thatsachen geworden, und jede dieser Thatsachen bringt durch die kurze aber höchst poesiereiche Ausmalung ihre Atmosphäre mit, und aus denen ist der poetische Inhalt des Dramas gebildet. Etwas Nebensächliches, an das gewöhnliche Leben Erinnerndes kommt kaum vor, ausser der Portierscene, es bleibt alles im Schlosse Macbeth's vor sich gehen in derselben von Verbrechen geschwängerten Luft. Dadurch ist diese Mordgeschichte in eine poetische Sphäre hinaufgehoben und entfernt gehalten von den gewöhnlichen Metzgereien eines Decker oder Chapman, oder wie Shakespeare's Titus Andronicus. In Übereinstimmung mit diesem Charakter ist der Styl im höchsten Maass poetisch, reich an packenden überraschenden Bildern, Metaphern, Personificationen besonders, wie das im Munde Macbeth's passt. Dieser Styl ist schon für sich ein herrliches Denkmal der Poesie. Eine eigenthümliche Schönheit verdankt er einzelnen lyrischen Stellen. [1])

Es ist da eine innige Zerschmelzung des subjektiven Empfindens in Macbeth's Seele mit der objektiven Situation erreicht. Die ausführlichen Bilder malen uns alle die Situation, wie im Monolog „Jetzt auf der halben Erde scheint todt Natur", dann die prophetischen, wie eine Engelsstimme beim letzten Gericht ertönenden Bilder des Schlafs, auch der Gedanke dass das Blut an seinen Händen klebend das grüne Meer roth färben wird. Wir erhalten durch diese Malerei das Gefühl der Sachlage äusserst lebhaft, und doch ist sie, obwohl der natürlichste Ausfluss des phantastischen Gehirns Macbeth's, dramatisch überflüssig, aber man merkt es nicht, so

[1]) Vor allem ist zu lesen Akt II. sc. 1, vom Monologe „Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke" an bis zum Schluss, wo der Portier auftritt.

innig und wirksam ist hier das Subjektive von Macbeth's Standpunkt aus und das Objektive für uns in eins geschmolzen. Dasselbe dürfte bemerkt werden von der Apostrophe der Lady: „Kommt Geister, die ihr lauscht auf Mordgedanken" (1. 5) und von Macbeth's „Komm mit deiner dunkeln Binde, Nacht" (III. 2). Diese Stellen sind im Grunde ganz lyrisch und nur der natürliche Verband mit dem dramatischen Inhalt verhütet dass sie hübsch angeflickte Tiraden seien, was sie sonst leicht hätten werden können. Macbeth's Styl ist überaus reich an Bildern; der seiner Frau, Duncan's und der Schottischen Edeln ziemlich einfach und schmucklos. Zu schön gedrechselten Phrasen taugt die Macbeth-Tragödie am allerwenigsten, das wusste Shakespeare sehr wohl. Darum findet man hier entweder eine sich hoch in die Luft schwingende Poesie, oder eine einfache der Prosa nahekommende Redeweise. Die Sprache der Hexen gehört natürlich dem Reiche der Poesie an und ist durch ein besonderes Metrum ausgezeichnet.

Nehmen wir jetzt König Lear zur Hand. In dieser Tragödie sehen wir eins der Urräthsel der Menschheit dargestellt, welches Shakespeare nicht weniger beschäftigt hat als alle Weisen und Denker seit den ältesten Zeiten, nämlich den unversöhnlichen Kampf des Bösen mit dem Guten. Diese ewige Frage, welche den Kern der alten Naturreligionen bildet, der Indischen, Hebräischen, Persischen, und in schöne Mythen eingekleidet war, finden wir auch hier versinnlicht, wohl nicht mit dem Zweck uns darüber zu belehren, denn dieses Ziel ist dem wahren Dichter fremd, sondern weil Shakespeare in den Gestalten seiner Welt dieselbe unlösbare Frage, den unversöhnlichen Riss der Menschenwelt, erblickte, welchen die alten Indier in ihren Shiva-Mythen, die Perser in dem Antagonismus von Ormuzd und Ahriman erkannten. In dieser Frage scheint dann bei Lear der Schwerpunkt zu liegen und auf diese lässt der Dichter das volle, klarste Licht fallen, und so nehmen wir dann auch keinen Anstand auszusprechen, dass uns die Tragödie vorkommt, vom dramatischen Standpunkte aus, auf ziemlich schwachen Füssen zu stehen. Die Einleitung der Geschichte ist mangelhaft, im gewöhnlichen Leben zu unwahrscheinlich, die Gloster-Handlung wenig interessant und nicht glücklich ausgeführt. Besonders bei Edmund, der die Maschine

in Bewegung setzt damit sie zu seinem Behuf etwas zu Stande bringe, ist es undeutlich angegeben wohin seine politischen Zwecke und Begierden eigentlich trachten. Aber diese Mängel entgehen unsren Augen leicht, wenn wir uns von der überwältigenden Schönheit der Poesie in diesem Drama entzücken lassen. Shakespeare hat die Geschichte des Königs Lear und seiner Töchter bekanntlich einer alt-englischen Sage entnommen, aber er hat sie behandelt im Styl einer grossen Naturerscheinung, wie ein Gesetz in der Entwicklungsgeschichte des Menschen. Alles Kleinliche, ans Prosaische streifende, das im alten Spiel des Königs Leir noch reichlich vorhanden war, hat er ihr entnommen; aus einer traurigen Familiengeschichte mit verhängnissvollem Ausgang ist ein grosses Phänomen, ein dramatischer Mythus der allgemeinsten Bedeutung geworden. Auch darum hat er die sagenhafte keltische Zeit als passende Umrahmung beibehalten, der Glaube an die alten Natur götter, der Stern-Cultus waltet hier noch und in deutlichen Zügen wird an die Urzeit erinnert. Wäre es hier um ein blosses Familien-Drama zu thun gewesen, wie der Othello, so wären wir doch wohl, obgleich wir O. Ludwig's zu strenge Vorschriften für nicht bindend halten können, zu der Annahme berechtigt, der Dichter hätte doch einem der Geschichte näherstehenden, gesittetern Zeit-Abschnitte den Vorzug gegeben. Wir werden bald am Hamlet beobachten können, wie er, wo die Harmonie der historischen Umrahmung es erheischt, eine Geschichte aus einer frühern in eine spätere Zeit zu versetzen weiss. Aber für solche Leidenschaften, wie in Lear dargestellt werden, so wenig von äussern Umständen motivirt, fölglich eher mit blinden Naturtrieben zu vergleichen, welche die Überlegungskraft beherrschen und rücksichtslos nach rechts oder links führen, als mit starken Aufwallungen des Begehrens, dafür schien dem Dichter eine civilisirte Welt nicht die geeignetste. Dieser Grad der Leidenschaftlichkeit findet sich auch nur da vor, wo die allgemeine Bildung, der Umgang in Städten und sich engberührenden Kreisen noch nicht ihre bändigende, abhobelnde Wirkung auf die naive Natur ausgeübt haben. So besitzen dann alle die Personen hier eine starke Naivität, etwas Kindliches, sie handeln nach dem Einspruch ihres Herzens, gut oder schlecht, ohne viel zu fragen und zu bedenken was Anstand

und Schicklichkeit, le qu'en dira-t-on der Welt verlangen, sie handeln rücksichtslos und desshalb oft unpraktisch und verballhornen was noch gut oder zu retten war, wie z. b. Kent's Verfahren gegenüber dem Herzog von Cornwall. Es sind eigentlich alte Recken aus der Scandinavischen Urzeit, welche wir unter den Namen von Lear, Kent, dem Herzog von Cornwall zurückfinden und auch die Frauen, Goneril und Regan, die treue Cordelia sind die direkten Nachkommen der Chriemhilde, Brunhilde, Gudrun. Mit einem starken von Leidenschaft erfüllten Herzen, nie kalt und berechnend, handeln sie, suchen ihre Pläne zur Ausführung zu bringen oder ihren heftigen Trieben den freien Zügel zu lassen. Sie lieben trotz allen Schmähungen des Geliebten selbst, wie Kent, Cordelia, der Narr, oder sie sind boshaft und grausam, ohne einen Tropfen Milch der Menschenliebe wie Goneril und Regan.

Es kann, dünkt mich, kaum zweifelhaft sein dass man die Ahnen und die Sippschaft dieser Leute zu suchen habe in den alt-nordischen Sagen der Edda und in den historischen Mythen der Deutschen, Gothen, Longobarden, Franken und Hünen, so wie diese in einer spätern, gebildetern Zeit abgeschieden und gesammelt worden in der epischen Dichtung der Nibelungen-, der Dietrich- und Etzel-Sage und in andern. Betrachtet man die Lear-Tragödie von diesem Gesichtspunkte, welcher den Vorzug zu verdienen scheint, so übersieht man leicht die Mängel der Composition, die gebrechliche Motivirung und den zerbröckelten IVten Akt. Man begreift dann erst recht, was die gewaltige Naturscene auf der Heide zu sagen hat, wo die Elemente selbst in Aufstand gerathen und der Kampf der Natur den der Menschen begleitet. Auch in der Natur herrscht dasselbe Gesetz, der Kampf zwischen Leben und Vernichtung, zwischen Gutem und Bösem. Diesem Charakter schliesst sich der Styl genau an. Die verschiedensten Töne werden angeschlagen mit Ausnahme des gekünstelten Tons, welcher hier so wenig wie im Macbeth hingehört, übrigens ist ein Übergang da von der einfachen direkten Rede bis zu den erhabensten lyrischen Ausbrüchen, Apostrophen und Hyperbeln Jede Phase und Metamorphose der Leidenschaft findet ihre passende Hülle, auch das Komische, der Humor; der Styl ist durchsichtig wie eine dünne Draperie, welche jeden Muskel und jede Ader durchscheinen lässt. Die Sprache hat hier dem Aus-

druck der Leidenschaft den höchst möglichen Dienst geleistet.

In Hamlet giebt sich die harmonische Einheit nicht so bald zu erkennen wie in Macbeth und Lear, sie liegt etwas versteckt hinter dem gewaltigen Reichthum des Inhalts, dem bunten Wechsel der Lebenszustände, welche unsre Aufmerksamkeit ziehen. An einer frühern Stelle haben wir schon gesagt, was wir für das Grundthema dieser Tragödie halten, auf welchen Punkt man sich stellen muss um den Zusammenhang zu überblicken. Man sieht dann statt einer grellen Mosaik ohne Zweck noch Ordnung, eine Einheit. Wie eine Reihe von ausführlichen und kleinern Skizzen aus dem Leben mit wenigen aber sichern Pinselstrichen gemalt, welche ohne besondern Zusammenhang zu einander doch durch den Lauf der Handlung und die eigenthümliche Natur des Hauptcharakters eine organische Einheit bilden, so erscheint uns der Totaleindruck der Hamlet-Tragödie. Alle Gruppiren sich um die eine Gestalt. Als der Gipfelpunkt, von welchem man das ganze Gebiet wie im Vogelschau überblickt, dürfte der Monolog Sein oder nicht Sein aufgefasst werden. So wird es auch eine natürliche Sache, dass die Stimmung der Scenen eine häufig abwechselnde ist. Hamlet schlägt den Grundton an, dieser aber wird von Andern sehr variirt. Es liegt auch hier wieder, wie im Macbeth, ein Gemisch von Empfindungen zu Grunde, welche sich alle auf ein und dasselbe Gefühl zurückführen lassen. Die Melancholie des Skeptikers ist die Basis wobei andere mitstimmende Töne die Accorde erschaffen, und die Klangfarbe ist einmal die des tiefen Schmerzes, welcher der Verzweiflung, dem Ekel vor dem Leben nahekommt, dann des Scherzes wo aber der furchtbarste Ernst hindurchläuft, auch der tollsten Spässe und barocksten Geistessprünge einer geflissentlich durchgeführten Narrenrolle, welche dem oberflächlichen Beobachter wie Lustigkeit oder verrückter Unsinn erscheinen müssen. Hamlet lockt immer die Andern an zu seinem Grundtone die mitstimmenden oder kontrastirenden Töne herbeizugeben, dadurch entsteht eine unendliche Variation jede Episode des Dramas ist wie der Satz einer Beethoven'schen Symphonie. Der Styl steht hier ganz im Dienst des Charakters, er wechselt mit diesem und mit der gesellschaftlichen Stellung aller dieser Menschen eben so oft wie die Menschen wechseln. Hamlet's Rede ist die eines Menschen, der das Philosophiren und

Moralisiren liebt und zu einer Lebensgewohnheit gemacht hat. Er ist nicht wortkarg wie Brutus, gern theilt er seine Gedanken Andern mit. Daher denn die vielen Parallelismen und Tautologien, die Wiederholungen und langen Sätze, die Unterbrechungen u. s. w. Zu dieser philosophischen Dialektik verhält sich der Ton des Rathsherrn Polonius, des Afterphilosophen, wie eine Caricatur. Das Königspaar spricht feierlich, gemessen und kalt. Laertes gebraucht die lächerlichsten Übertreibungen, weil er selbst ein aufgeblasener Geck und ein Phrasenheld wie sein Vater ist. Horatio und die andern Freunde sind einfach und anspruchslos im Gespräch wie im Betragen, ebenso wie Fortinbras. Nun kommt die Welt der Höflinge, Rosenkranz und Guildenstern, Osrick, welche die euphuistische Modesprache im Munde haben oder das versuchen, denn sie sind alle drei noch zu dumm dazu und ihr Pulver ist bald verschossen. Endlich die einfachen Leute, die Schauspieler, die Todtengräber mit ihrem derben, gutmüthigen Witze. Die Atmosphäre der Hamlet-Tragödie ist unverkennbar das moderne Hofleben der Renaissance, die überfeinerte Treibhauscultur, in welcher man sich des Schönredens und der Verstellung befleissigt. Eine von Lear und Macbeth ganz verschiedene Welt, trotzdem die eigentliche Hamlet-Fabel, welche in der Chronik des Dänen Saxo Grammaticus ihre vermuthliche ursprüngliche Form erhalten hat, dem grauen Mittelalter, der mythischen Vikingerzeit angehört. Hier sehen wir nun, wie Shakespeare selbständig die Lokalfarbe und den historischen Hintergrund zu malen versteht, wenn es nothig war. Man kann nicht besser thun als die Erzählung von Saxo Grammaticus [1]) mit dem Trauerspiel zu vergleichen, und man wird sich sofort überzeugen dass alle die charakteristischen Züge des Mittelalters — wie die barbarische Rache mit dem Netz, die Geschichte des mit Gold gefüllten Wanderstabs, die Proben seines Scharfsinns, welche Amleth am englischen Hofe ablegt, u. s. w. — welche dem Sagenreiche angehören, von Shakespeare unbenutzt gelassen sind. Der einzige Zug, der uns märchenhaft erscheint, ist die Erscheinung des Geistes auf der Terrasse im Schloss Elseneur, aber zu Shakespeare's Zeit glaubte man fest und steif an Gespenster von Abgestorbenen und

[1]) Bei Simrock, die Quellen des Shakespeare zu finden.

daher ist dieser märchenhafte Zug dem Renaissance-Charakter des Dramas völlig angemessen. Im übrigen finden sich in der Tragödie so viele Erinnerungen an die Renaissance-Zeit, wie die Universität Wittenberg, die Mode des Degenfechtens und ähnliche, dem Leser genügend bekannt, dass es nicht nöthig scheint diesen Punkt noch weiter zu beleuchten. Auch ist die Schilderung der Sitten modern und Hamlet's Charakter in der älteren oder mittelälterlichen Zeit gleichfalls nicht gut denkbar. Der Amleth der Sage hat nichts von Skepsis oder Weltverachtung an sich.

Die Tragödie Othello bildet den geographischen Gegensatz zum Hamlet, vom hohen Dänemark werden wir nach der südlichen, heissen Insel Cyprus versetzt. Dass aber die geographische Lage ein wichtiges Moment sei und die heftigen Leidenschaften in dieser Tragödie darum verheerenden Cyclonen zu vergleichen seien, möchte ich doch trotz allem Anschein den es für manchen Kritiker gehabt hat, nicht gern behaupten. Im Othello eine ethnologische Unterlage annehmen zu wollen, welche den Charakter der Hauptperson erklären soll, ist keineswegs eine begründete Hypothese. Der plausibelste Grund für die fremde Abkunft Othello's und für die Ortshandlung auf der einsamen Insel Cyprus wäre noch eher darin zu finden, dass Othello als unerfahrener Fremder in die italienische Welt gebracht den schlauen Künsten des durchtriebenen Italieners Jago schwerlicher entweichen könnte als der Landsmann und dass das feingesponnene aber auch leicht zerstörbare Intriguespiel eher in einer kleinen abgeschlossenen Welt, wie der militärische Posten Cyprus, zu einem Gelingen geführt werden könnte als in einer grossen Stadt, wo leicht die Anderen sich hätten dreinmischen können und dem Betrogenen die Augen eröffnen. Aber eine überwiegende Bedeutung diesen Thatsachen zuzuschreiben, dazu scheint doch kein genügender Grund vorhanden zu sein. Ob nun weiter eine Afrikanische Sonne und eine Differenz von so oder so viel Grad Celsius oder Fahrenheit einen grossen Einfluss auf die tragischen Leidenschaften ausüben, das mag Jeder für sich entscheiden. Die ganze Vorgeschichte des Dramas ist von Shakespeare auf das Sorgfältigste behandelt und die Leidenschaft des Mohren auf einen tüchtigen Unterbau von Motiven gestellt, und unter diesen gehört auch die maurische Abstammung, aber

es steht im Stücke deutlich zu lesen, dass sie nur als ein unheilvoller Umstand für die Heirath betrachtet wird wegen der Raceverschiedenheit, mit keinem Worte wird angedeutet, dass die wüthende Leidenschaft des Mohren darin ihren Ursprung finden muss, eher das Gegentheil. Shakespeare lässt Desdemona auf Emilia's Frage, ob ihr Mann denn nicht eifersüchtig ist, antworten: „Wer? Er! Nein. Die Sonne seiner Heimath, glaub' ich, sog all solche Launen von ihm aus." Oth. III. 4. Dieselbe Geschichte könnte sehr wohl unter einem andern Himmel und bei ganz verschiedenen Menschen vorkommen, was sich daran erkennen lässt dass der Name Othello eine Bezeichnung geworden ist und es in der Litteratur so wie im Leben Fälle genug gegeben hat, wobei eine unmittelbare Ähnlichkeit mit Othello's Charakter und Schicksal in die Augen sprang. Auch hier ist wieder die Sprache den Personen völlig angemessen. Othello bewegt sich seiner phantastischen Natur gemäss auf dem Felde der Vergleiche, der Hyperbeln, er entfaltet eine blumenreiche gefärbte orientalische Beredsamkeit. Diese Sprache passt für ihn, während sie bei einem andern weniger stark empfindenden und Phantasiebegabten Menschen leicht geschraubt klingen würde. Desdemona spricht die schlichte Sprache des Herzens ohne Floskeln und Bilder. Jago besitzt eine doppelte Sprache, mit Othello zusammen passt er wohl auf dass er seine gemeine Natur nicht verräth, dann ist er beredt und geht er so viel möglich auf den Ton des Othello ein, besonders im Anfang wo er den Mohren noch zu bearbeiten hat, späterhin wenn das Gift schon seine Wirkung gethan, lüftet er die Maske ein wenig wenn sie ihn ermüdet und Othello ist dann schon so verblindet dass er nichts mehr merkt. Jago's eigene naturwüchsige Sprache hören wir in den Gesprächen mit Rodrigo, da schüttet er die ganze Fülle seines kaustischen Witzes aus, offenbart eine scharfe Menschenbeobachtung und äussert sich zwanglos im ungenirtesten Tone.

In jeder Tragödie und dazu noch in den andern Dramen eine Lokalfarbe oder den charakteristischen Ton einer historischen Periode in allen Einzelheiten auffinden zu wollen, darauf verzichten wir. Diese Methode muss zu Spitzfindigkeiten ohne Werth leiten. Dass die meisten Stücke ein bestimmtes Bild hinterlassen, lässt sich leicht daraus erklären, dass das Grundthema durchgeführt wird von

Menschen, die dazu eine nähere Beziehung haben. Dass in den Lustspielen, wo die Verliebtheit so oft der Hauptheld ist, Wie es euch gefällt, Verlorene Liebesmühe, Dreikönigsabend, Viel Lärm um Nichts lauter lachende, witzelnde, geckenhafte Leute auftreten, dazwischen sentimentale und affectirte oder auch wirklich empfindsame und frische Naturen, wie Orlando, Viola, Rosalinde, das ist nichts mehr als natürlich. Und dasselbe lässt sich behaupten von Maass für Maass, Ende gut Alles gut, wo ganz verschiedene, viel ernsthaftere Leute die Bühne betreten, weil da wichtigere Fragen als die Verliebtheit zur Sprache kommen. Was Land und Klima betrifft, gewiss sind viele Shakespear'schen Stücke schwer von ihrem Boden zu trennen, wie der Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Timon von Athen, Julius Caesar, Antonius und Cleopatra, Coriolan. Vergessen wir aber nicht dass Shakespeare hierbei nichts erfunden, sondern alles so genommen wie es in seiner Novelle oder im Plutarch stand.

Es sind der Styl und die ganze Behandlung des Gegenstands, welche uns die Täuschung beibringen, Boden und Klima seien hier vom Dichter absichtlich gewählt. Die echt Römische Welt in Coriolan und Julius Caesar; das üppige orientalische Genussleben in Antonius und Cleopatra; die Parasitenwelt und die corrupte Regierung in Timon von Athen; die Schilderungen einer italienischen Sommernacht in den schönsten Naturbildern in Romeo und Julia und im Kaufmann; das sind die grossen Stimmungsgemälde, welche uns durch die Shakespear'sche Anschaulichkeit nach der Vergangenheit zurückführen.

In allen diesen ist der Styl verschieden, üppig und reich an sonnigen Bildern in Romeo und Julia und in dem letzten Theil des Kaufmanns; in Coriolan und in Julius Caesar ruhig und vornehm wie Marmor, eine metallne Sprache in dem Munde eines Brutus, Caesar's und Coriolan's; in Antonius und Cleopatra feurig und höchst lebhaft, hie und da eine etwas derbe, naive Sprache der Sinnlichkeit; in Timon ist der Styl in der ersten Hälfte beim reichen Timon schmeichelhaft und schönrednerisch, in der zweiten beim armen Timon roh und eckig, von einem leiden-

schaftlichen Hasse durchdrungen wie an mancher Stelle in der Bibel, reich auch an Schimpfworten und Unfläthigkeiten

Zu der harmonischen Einheit steht in enger Verbindung Shakespeare's Gebrauch des Verses und der Prosa. Der blank-verse von MARLOWE auf die Bühne eingeführt als die für damalige dramatische Arbeiten anerkannt richtige und massgebende Form wurde von Shakespeare übergenommen und zu einer Höhe aufgeführt, welche kein Bühnenvers je erreicht hat. Man kann sich davon nicht besser überzeugen als indem man die Dialoge und Monologe in den Stücken der Jugend, die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmühe, Richard III u. a. vergleicht mit den berühmten Monologen in Hamlet, Lear etc. Im Anfang ist der Vers verunstaltet durch eine gewisse Starrheit, er übt einen Druck auf die leicht fliessende Rede aus, welche sich davon eingeengt fühlt und gezwungen wird einen unfreien Lauf zu verfolgen, aus welchem sie sich loszumachen sucht, wie der Wildbach sich hinstürzt zwischen den Randen und Spalten der Felsen.

Nachher kehrt sich das Verhältniss um, der Blank-verse unterwirft sich der Rede, gehorcht ihren leisesten Winken, metamorphosirt sich auf ihrem Befehl in jede beliebige Form. Die freie Cäsur, die Enjambements, die ungezwungene Composition des Versfusses in betonten und tonlosen Sylben, der weibliche Ausgang statt des männlichen, der Verlust des Reimes, alle diese sich nach und nach entwickelnden Vorzüge haben den Shakespear'schen Blank-verse zu dem mustergiltigen Bühnenvers erhoben. Über die Detaileigenschaften sehe man Abbott's Grammar pag. 328 etc. Wir dürfen keck behaupten dass die freie Syntaxis der englischen Sprache und die wundersame Biegsamkeit und Ausbildung des Blank-verse damit verbunden, es erst möglich gemacht haben solche Monologe zu schreiben wie Hamlet, Macbeth sie halten, erst dadurch entsteht diese Freiheit der Satzverbindungen, welche sich immer den aufquellenden Gedanken und Gefühlen der redenden Person anpassen. Die Anakoluthien, die Unterbrechungen des Hauptgedankens, die Einschaltungen von Nebengedanken und Einfällen, wonach später der Hauptfaden wieder aufgenommen und weitergesponnen wird, sind im Grunde unausführbar ohne die Hülfe dieser beiden. Shakespeare's Blank-verse ist so bewundernswürdig wie seine Darstellung des Menschen. Und dieser Blank-verse ist doch nur durch eine dünne, beinahe durchsichtige Wand von der Prosa getrennt.

Der idealere Geist wodurch er sich von der Prosa unterscheidet, beruht auf einer stärkern Accentuirung, einer erhöhten Lebhaftigkeit des Ausdrucks, er verträgt daher die Metapher viel besser, und man wird ihn auch immer an solchen Stellen finden, wo der Styl einen hohen Schwung annehmen muss. Aber manchmal nähert er sich der Prosa auch wieder so sehr, dass es eine ziemlich müssige Frage wird, warum der Dichter das eine Mal den Blank-verse, das andere Mal die Prosaform gewählt habe. In jedem Fall stichhaltige Gründe dafür beizubringen, dürfte

schwer gelingen. Es scheint dass oft der Blank-verse der Prosa so nahe kommt, wie ein Grad über und ein Grad unter dem Frierpunkt des Thermometers. Das Volk, Leute von geringer Geburt sprechen gewöhnlich in Prosa, wie sich das begreift. Aber es ist nicht immer so. Die Nachricht des Sergeanten in Macbeth, der den Ausgang der Schlacht gegen die Norweger berichtet, ist in Versmaass geschrieben. Vielleicht ist der Grund, dass hier auf die epische Schilderung — es ist keine trockene Nachricht sondern eine mit Bildern geschmuckte Rede — grösseres Gewicht gelegt wird als auf die Persönlichkeit des Boten. Wo Shakespeare uns hinaufführen will in die erhabensten Regionen der Poesie, da kann man gewiss sein in der Regel den Vers anzutreffen. Und doch giebt es Ausnahmen. Es sind gerade ein Paar höchst poetische Stellen, welche in Prosa geschrieben sind. Solche sind die Schlafwandelscene in Macbeth, die Kirchhofscene in Hamlet, auch einige in Lear. Die Befolgung des Gesetzes der Harmonie scheint nun gerade hier in paradoxaler Weise, die Prosa zu verlangen.

Es lässt sich so erklären. Es muss Shakespeare daran gelegen gewesen sein, eine Scene solches seltsamen, mysteriösen Inhalts wie die Schlafwandelscene so natürlich möglich zu halten, sie dem wirklichen Leben nahe zu bringen. Darum sind auch der Arzt und die Kammerfrau dabei, denn dramatisch sind diese Leute hier ohne Zweck; aber diese Menschen sind gleichsam die Thürposten an welchen wir uns beim Anblick dieses Traumhaften festhalten um uns zu überzeugen dass, was wir sehen Wahrheit ist. Das furchtbar Geheimnissvolle im Auftreten der Lady reflektirt sich in dem Staunen und den mitleidigen Ausrufen dieser Leute, und wir, die Zuschauer, stellen uns neben sie und betrachten das Schlafwandeln mit denselben Augen wie sie. So wird der Eindruck überzeugender, wahrhafter, und ohne diese Reflexwirkung hätte die Scene eine theatralische Marionette sein können.

Auch in der Kirchhofscene in Hamlet war es Shakespeare darum zu thun die Sache so realistisch, so täuschend möglich nach dem Leben zu malen und darum hielt er den Vers für weniger passend. In Lear ist es schwer zu sagen, warum Vers und Prosa so ohne Ordnung durch einanderlaufen. Nach meiner Ansicht äussert sich der Humor besser in Prosa als in Vers, und sollte die Prosa hier die Regel sein, und nur an Stellen, wo die lyrischen Leidenschaftsausbrüche hervorströmen, der Vers gestattet sein. Aber in dem Text, wie er uns vorliegt, scheint diese Regel nicht befolgt zu sein. Auch lässt verschiedenes Mangelhaftes hie und da in dem Texte von Lear und von andern Stücken noch immer den Zweifel zu, was eigentlich gestanden habe, Prosa oder Blank-verse. Und so kann ausser der allgemeinen Regel und dem Paar erwähnten Ausnahmsfällen auch hier von einem Systeme wieder keine Rede sein. Die Hypothese hat hier aber freies Spiel.

VIII.

Dieses Harmonische, das wir in Shakespeare's Werken zurückfinden, ist die direkte Folge seiner gewaltigen Plastik, wodurch er jeder Sache den farbenreichsten, stimmungsvollsten Ausdruck verleiht. Wie sein Styl fast nur eine unendliche Kette von Bildern darstellt, so sind seine Dramen nicht anders. Nie die blosse Abstraction, der Begriff, das Wort das dem Verstande genügt; immer will er die Einbildungskraft erfüllen mit farbenreichen und stimmungsvollen Schilderungen, auch in solchen Stellen, wo andere Dramatiker rasch über den Dialog zu einem folgenden Punkte der Handlung hinweggegangen wären. Shakespeare geht weit über die Deutlichkeit hinaus, er liefert unendlich mehr als man das Recht hat von einem Theaterschriftsteller zu fordern. Wir werden das sofort an einigen eigenthümlichen Shakespear'schen Schönheiten sehen.

1. Es ist seine Gewohnheit uns in seelische Zustände durch die Phantasie hineinleben zu lassen, viel mehr als durch das direkte Mitgefühl. Wenn man sich die Mühe geben will die Tragödien mit Aufmerksamkeit, besonders in den Monologen, nachzulesen, wird man alsbald gewahr werden, dass die redende Person ihre starken Empfindungen sehr oft nicht direkt mittheilt — wie das im Leben selbst gewöhnlich vorkommt — sondern vermittelst einer Beschreibung, einer Selbstbeobachtung von objektiver Genauigkeit, als gälte es einem Dritten. In Hamlet's Monolog nach dem Vortrag des Schauspielers über Hekuba, fängt er an zu beschreiben wie derselbe Mann aussah während seines Vortrags, von welchen tiefen Empfindungen er erschüttert war, dann überlegt er, wie er sich erst benehmen würde wenn er Hamlet wäre, und erst darnach spricht er eigentlich selbst. Auch der Geist in der Unterredung mit Hamlet verliert sich in Beschreibungen über das Leben nach dem Tode, sein jammervolles Lebensende. König Claudius beschreibt am Gebetpulte die Hülflosigkeit seiner sündigen Seele. In Othello's Gemüthszustand dringen wir durch die Phantasie ein, weil er meistens in Bildern und Metaphern spricht. Auch in Romeo und Julia ist das so, besonders im Monologe Julia's ehe sie den Schlaftrunk einnimmt, sie objektivirt ihren Zustand vollständig. In keinem Stücke ist aber diese Tendenz so hervorstechend wie im Macbeth. Wie stimmungs-

reich diese Tragödie ist, haben wir bereits gesehen, aber die meisten dieser Stimmungen kommen aus der Brust der redenden Person hervor, welche ihre Gefühle objektivirt. Auch liebt Shakespeare es die eine Person von der andern beschreiben zu lassen. Beispiele giebt es hiervon die Menge. Wir erinnern nur an die Erzählung, wie Cordelia ihren Vater aufnimmt (Lear IV. 3); an Caesar's Charakteristik von Cassius und umgekehrt Cassius über Caesar (J. Caesar I. 2).

2° Auch tritt Shakespeare schöpfend auf in einzelnen, seltenen Fällen, wo nach der Wirklichkeit die dargestellte Sache sich weniger schön ausnehmen würde, eigentlich in der Gestalt der Natur nicht bühnenfähig sein würde. Shakespeare hat das Blutige und Grausame, wo es unvermeidlich war, nie gescheut, aber er sucht es auch nicht auf, und überhaupt die pathologischen Nervenzuckungen und Sterbensgeberden, wie man die im Spital studiren kann, und die sich heut zu Tage einer gewissen Beliebtheit erfreuen mögen wie in einem Fedora und ähnlichen Effectstücken, liebt er gar nicht. Wenn die Leidenschaft bei Othello seine Nerven so gewaltig zerreisst, dass er in einen epileptischen Zustand verfällt, so wird das Abstossende dadurch gemildert, dass er einige etwas abgerissene aber doch nicht ganz bedeutungslose Worte ausruft ehe das Bewusstsein ihn verlässt. Der wirkliche Epileptiker in seiner Sprachlosigkeit, mit verzerrten Zügen und schäumenden Munde ist von dem Shakespear'schen noch sehr verschieden und für die Kunst absolut widerlich. Dasselbe gilt in geringerm Maasse von Hamlet's Zustand nach der Geistererscheinung. Es ist eine Abweichung von der Wirklichkeit, welche wir hier finden. Der Wirklichkeitsenthusiast hätte natürlich in solchen Fällen dem Schauspieler lieber einige O!'s und Ach's in den Mund gegeben, begleitet von beliebigen Zuckungen mit Armen und Beinen, in dem Wahn dadurch der Natur näher zu kommen, alsob er sich nicht darin täuschen könnte, denn die Natur oder die Wirklichkeit ist in solchen Fällen noch wohl ganz anders als er geglaubt, und Niemand würde es wagen sie so wie sie ist auf die Bühne zu bringen, sondern vorziehen sie den Ärzten und Krankenwärterinnen zu überlassen, die sich dem Anblicke solcher Schauspiele gewöhnen müssen.

3°. Wenden wir die Aufmerksamkeit auf einige epische Schilde-

rungen, welche mit Recht zu den berühmten Stellen gehören. Solche sind in Hamlet die Beschreibung der Felsenklippe mit dem Abgrund, wohin die Terrasse führt. Wie wird da unsre Phantasie auf das Grausige und Gespensterische vorbereitet! In Lear Edgar's Beschreibung der Kreidefelsen bei Dover, die jäh abbrechen und wo auf einmal eine gähnende Tiefe sich unter den Füssen eröffnet. Es ist nicht nöthig alle diese schönen Beschreibungen aufzuzählen: Ophelia's Tod, Cleopatra's Erscheinung auf dem Cydnus, sie sind jedem Shakespeareleser bekannt. Eine der weniger bekannten Stellen und doch von berückender Schönheit kann ich nicht umhin zu erwähnen, weil sie die Phantasie wie mit einem Zauber umstrickt, ich meine Jachimo's Betrachtung der schlafenden Imogene (Cymbeline II. 2).

Diese drei Punkte legen wohl das beste Zeugniss ab von Shakespeare's Liebe zur Plastik, zur Anschaulichkeit für die Phantasie, und diese Eigenschaft zeichnet ihn, wie wir an verschiedenen Stellen unsres Buches nachdrücklich betont haben, vor andern Dichtern aus. Auch über seinen Styl haben wir ausführlich genug gesprochen und als sein Kennzeichen einen üppigen Bilderreichthum gefunden. Diese glänzende Tugend hat zwar ihre Mängel, les défauts de ses qualités, wie man im französischen zu sagen pflegt, die Künstlichkeit und bisweilen die Geschwollenheit. Gesucht und fremdartig erscheinen uns Shakespeare's Bilder oft; aber ehe sie zu verurtheilen muss man doch auch vorher die Frage stellen, wer gebraucht sie? Ist es der euphuistische Höfling, der so spricht, oder ist es Shakespeare's Poesie selbst im Munde eines Macbeth oder Othello, welche uns gekünstelt erscheint? Oft ist das Gekünstelte mehr Schein als Wesen. Wir sind von einer solchen Redeweise in der modernen Litteratur ganz abgekommen, während in der Renaissancezeit und auch später im XVII und XVIII Jahrhundert die zierliche Rede und die Metapher viel gebräuchlicher waren als seit der Revolution. Unsre Gedanken sind arm an Bildern geworden, und daher berührt es uns fremdartig einen solchen Überfluss zu finden, und im Anfang muss dieser den Eindruck des Gesuchten und Manierirten machen. Wer in der Bibel liest, besonders im Hohen Lied Salomonis und in den Psalmen, wird an dem selben Schwulst und der Manierirtheit der Bilder wie bei Shakespeare

Anstoss nehmen können. Ist man aber in die Manier etwas hineingedrungen, so bemerkt man auch dass das Künstlerische vielfach auf der Oberfläche liegt, und dass man bei näherer Betrachtung eingestehen muss, dass gerade vermittelst des künstlichen Bildes Eindrücke erzeugt werden, welche so getreu der Wahrheit der Natur entsprechen, dass man mit Recht bezweifelt, es könne noch einen andren Weg geben dasselbe zu sagen. Shakespeare schiesst immer ins Schwarze hinein, aber er thut es wohl auf eine Art, die uns weniger anzieht. So z. B. wenn Julia in Begeisterung über die Schönheit ihres Geliebten ausruft, dass man nach seinem Tode seinen Körper zerschneiden möge in kleine Stücke, und diese als Gestirne an das Himmelgewölbe hinsetzen, was zur Folge haben würde, dass die ganze Welt fortan die Nacht dem Tag vorziehen würde. Das ist gewiss eine Hyperbel von überredender Kraft, aber nach unsren Begriffen unschön, geschwollen. In Shakespeare's Bildergalerie ist Schönes und Hässliches beisammenzufinden, aber das erste überwiegt der Zahl nach weithin, gleich wie in der Natur, welche doch auch vom Standpunkte der Schönheit aus betrachtet ihr Gebrechliches, Garstiges, und Widerliches hat. Stinkende Sümpfe, schmutzige und ekelhafte Thiere gehören auch zur Natur. Wer daran so sehr Anstoss nimmt dass es ihm den Naturgenuss verdirbt, der muss sich einen Directeur de la Nature engagiren, wie der Prinz in Goethe's Triumpf der Empfindsamkeit, der sich eine Natur von Pappe malen liess, in welcher er spazieren konnte unbelästigt von kalten Windzügen, Mücken und Schweisstropfen.

IX.

Wir sind also auf dem langen Wege, den wir zurückzulegen hatten, zu der allgemeinen Einsicht gekommen dass Shakespeare in hervorragendem Maasse ein plastischer Dichter gewesen sei, weil er das Abstracte nicht kennt oder vermeidet, nur Bilder, Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften, Thätigkeiten, Charaktere schildert Gewöhnlich aber legt man ihm einen andern Titel bei, man nennt Shakespeare einen Realisten. „Was ist mit

diesem Räthselwort gemeint", dürfte man wohl mit Faust fragen. Es wird doch seit einigen Decennien mit diesem, wie mit andern Kunsttermen ein Missbrauch getrieben, der dazu angethan ist den klarsten Kopf zu verwirren, jeden gesunden Schönheitssinn von der richtigen Bahn abzuführen und in ein Labyrinth von Dornen und wildem Gestrüppe zu treiben, wo kein Auskommen mehr ist. Was der Eine realistisch nennt, dürfte im Auge eines Andern der reinste Idealismus sein und wo Dieser den Realismus zu finden vermeint, da wendet der Andere sich mit Abscheu ab. Im allgemeinen gesprochen, sind Kunstterme wohl etwas zu sehr an der Tagesordnung, sie sind oft mehr vom Übel als gerade nützlich, da sie es den Leuten, welche den Dichter über den es sich handelt, kaum gelesen, viel weniger studirt haben, bequem machen sich durch ein vornehm klingendes Wort mit ihm abzufinden, man ist dann fertig wenn man ihm das Zettelchen aufgeklebt hat und der weitern Mühe, seine Natur zu studiren, überhoben. Leider sind die Kunstterme nun einmal in Gebrauch, und auch ist ihnen der Nutzen nicht abzustreiten, wenn man nur nicht beim Worte stehen bleibt, sondern sich deutlich zu machen sucht, was man darunter verstehen muss.

Nun, wir stimmen der landläufigen Meinung bei und nennen Shakespeare einen Realisten. Aber zu gleicher Zeit sind wir auch geneigt in ihm einen Idealisten zu sehen, ja selbst bis zu einem gewissen Grade einen Naturalisten, um auch diesen modernsten aller Kunstterme nicht zu vergessen. Wir gehen davon aus dass die poetische Welt in Shakespeare's Werken eine universelle ist, weil sie eine getreue und objektive, d. h. ohne Einmischung einer persönlichen Vorliebe erschaffene Nachbildung ist der ganzen wirklichen Welt, wie sich diese dem Dichter im England seiner Zeit darbot. Will man diese Umschreibung für gleichbedeutend mit dem Worte Realismus halten, so habe ich gegen seine Anwendung auf Shakespeare's Werke nichts. Aber trotzdem kann ich mich nicht mit diesem einen Worte begnügen, sondern ich will es zerlegen, will wissen ob es hier ein einfacher oder ein zusammengesetzter Begriff ist. Und mir scheint es das letztere zu sein. Denn ich entdecke in dem Umfange dieses Realismus bei Shakespeare eben so viel Raum für Hinstrebungen nach der idealen Seite

des Menschlichen als für Annäherungen zur naturalistischen Seite, worunter wir denn verstehen wollen, zu solchen Regionen, welche wir im Leben als gemein, niedrig, unser moralisches Gefühl und unsern Schönheitssinn verletzend bezeichnen. Ich gehe noch weiter. Realismus, Idealismus, Naturalismus sind Benennungen, welche auf eine Weltanschauung verweisen. Sehe ich davon ganz ab und nehme ich Shakespeare's Werke bloss als Poesie für sich ohne irgend eine Beziehung zu unsrem Denken im allgemeinen, so scheint mir sein Realismus noch andere Bestandtheile zu enthalten, für welche die Ästhetik auch Namen erfunden hat, wie das Bizarre, das Romantische, das Märchenhafte. — Shakespeare's Realismus ist ein sehr complicirter Begriff, enthält sehr Verschiedenes.

X.

Betrachten wir diese Bestandtheile etwas näher, und zuerst Shakespeare's Naturalismus. Es ist kein geringer Theil in des Dichters Dramen, in einigen wie Heinrich IV, Maass für Maass, Troilus und Cressida, Timon von Athen, Pericles, sogar die Hälfte oder ein bedeutender Theil des Stücks, wo wir uns in der Umgebung von Menschen befinden deren Sitten, Gesinnungen und Gesprächston, wären wir gezwungen im Leben mit ihnen Verkehr zu halten, uns geradezu anwidern, ja unglücklich machen würden. Wer möchte in der Gesellschaft von Falstaff und seinen Freunden, von Lucio, von der Bordellwirthin und ihren Berufsgenossen in Maass für Maass, von einem Parolles in Ende gut Alles gut, von einem Pandarus und Thersites in Troilus und Cressida, von einem Apemantus in Timon, von einem Prinzen Cloton in Cymbeline, endlich mit dem Gesindel in dessen Hände Pericles' Tochter das Unglück hat zu fallen, wer möchte da länger als nöthig verweilen? Doch sind alle diese genannten Persönlichkeiten mit noch vielen andern dazu gehörenden, keineswegs vom Dichter nur zur Noth in seine Welt eingelassen, weil er etwa sich ihrer nicht erwehren konnte damit auch

dem rohen Volksgeschmacke genug gethan wurde. Nein, ihr Auftreten findet seine Erklärung in dem Wesen der Shakespear'schen Poesie, in seinem objektiven Humor und in dem Ursprung der dramatischen Kunst in England, wie wir das früher an Ort und Stelle nachgewiesen haben. Was sind sie aber für uns, können wir von solchen Erscheinungen Genuss haben, oder selbst beeinträchtigen sie nicht durch ihre Nähe den Genuss des Ganzen? Diese Frage ist eine alte, sie drängt sich aber immer wieder auf bei der Lectüre der Shakespear'schen Dramen. Eine Antwort darauf haben wir schon gegeben, indem wir versucht haben nachdrücklich hervorzuheben, wie sehr Shakespeare's Poesie als ein Ganzes betrachtet werden muss, dessen Schönheit nicht in einzelnen Theilen gelegen ist, sondern in der wunderbaren einheitlichen Harmonie der Totalität. Sobald man sich davon überzeugt hat und diese Shakespear'sche Schönheit sich offenbart und tief ins Herz des Lesers eingedrungen ist, von da an hört auch der Ärger über Unflath und Gemeinheiten auf, weil man die Nothwendigkeit dieser einsehen gelernt und sie als Theil des Ganzen berechtigt, ja selbst schön gefunden hat. Wer sein Leben in einer engen Dorfstrasse verbringen muss, wo er täglich beim Nachbarn den Misthaufen und die Kothlache neben dem Haus erblickt, diese auch wohl durchwatet bei schlechtem Wetter, der darf sich mit Recht beklagen über den schmutzigen Anblick und den Gestänk; wer aber einen Spaziergang durch das Feld macht und sich dann darüber beschwert, dass er inmitten blühender Äcker und reizenden Hügellands auch ein Paar Misthaufen sehen kann, der ist doch wohl ein bischen sentimental. Ich glaube aber nicht, dass ein gesunder Sinn sich sehr ärgert an den rohen Gesellen in Shakespeare's Dramen. Es ist Jedem bekannt, denn es ist allgemein beobachtet obgleich der Grund schwer zu ermitteln ist, dass was uns im Leben misfällt, auch wohl Ekel verursacht, uns in der Abbildung durch die Kunst sehr wohl gefallen kann. Freilich hat Lessing diese Thatsache bestritten in seinem Laokoon, aber er ist hierin wohl etwas einseitig und zu systematisch zu Werk gegangen. Die Erfahrung beweist dass es doch so ist. Denn, ohne Mancher Vorliebe für die Darstellung oder Beschreibung des Grässlichen und Ekelhaften zu erwähnen, welche vielleicht von einem rohen, bestialischen Zuge im menschlichen Charakter begünstigt wird, so ist

es doch unleugbar, dass die civilisirtesten Menschen, selbst feine Kunstkenner ein grosses Gefallen haben können an der Darstellung von abstossenden Süjets auf Gemälden, wie z. B. die Malereien von Adr. Brouwer, Ostade, Jan Steen, manche Märtyrergeschichte in der italienischen Schule u. s. w. Auf gleiche Weise nun, wie wir bei Brouwer oder Steen Bauern sehen, die sich übergeben oder im Weinrausch ihre Frauen und Mädchen nicht auf die feinste Art caressiren, und wir uns doch nicht vom Gemälde mit Abscheu abwenden, so geht es uns auch mit Shakespeare's gemeinen Leuten. Wir lachen über sie, wir finden sie harmlos, während wir, müssten wir mit ihnen umgehen, es wohl nicht zu einem Lachen bringen würden. Nur eine Sache giebt es, über welche es sich schwer rechten lässt. Das sind die unverblümten Schlüpfrigkeiten und Platitüden, und die obscönen Anspielungen, von welchen die Rede manchmal überläuft. Die Sitten des XIX Jahrhunderts sind gerade auf diesem Punkte von allen andern, auch selbst vom XVIII Jahrhundert sehr abweichend. Ob wir uns in unsrem conventionnellen Streben, in unsrer hohen Civilisation auch an der Stelle von der Natur freigemacht haben, wo sie auf unsre Sinnlichkeit einen allmächtigen Einfluss ausübt, ist auf guten Gründen sehr zu bezweifeln. Sterne's Wort zu einer Dame, die ihm einen etwas derben Ausdruck übelgenommen, „wenn Sie es gut überlegen, stecken wir doch Alle nackt in unsren Kleidern", hat noch seinen Werth nicht verloren. Auch treiben die rohe und die raffinirte Sinnlichkeit ihr Wesen nach wie vor, und wer es leugnet schliesst eigenwillig davor die Augen oder ist blind. Aber — und das giebt hier den Durchschlag — man ist in unsrem Jahrhundert nun einmal stillschweigend übereingekommen der Erwähnung geschlechtlicher Sachen sich zu enthalten, „man darf vor keuschen Ohren nicht nennen was keusche Herzen nicht entbehren können", wie der Schalk Mephistopheles sagt, und wer diese Regel übertritt, wenigstens wenn Frauen dabei sind, wird ein Unverschämter genannt, der sich nicht scheut die Scham zu verletzen. Und dieselbe Regel wird, mit Ausnahme einer bestimmten Richtung in der heutigen Litteratur, auch von maassgebenden Schriftstellern als die Richtschnur im Styl anerkannt. Es ist darum kaum möglich einen objektiven Standpunkt gegenüber der Frage der Obscönität in der Litteratur einzunehmen, weil unsre Sitten sich auch beim

Kunstgenusse in unsre Betrachtungsweise einmischen. Nur ein im hohen Grade künstlerisch empfindender Mensch vermag zu unterscheiden zwischen seinem Urtheil in weltlichen Sachen und seiner Kunstbetrachtung. Die Meisten aber ziehen ihr moralisches Urtheil auch in eine Welt hinein, welche unter dem Einfluss früherer Sitten zu Stande gekommen, jetzt von nachher erstandenen unabhängig sein sollte. Mancher wird die obscönen Witze in Shakespeare's Text verletzend finden, wird sie verdammen. Andere werden darum lachen und sich wenig daraus machen, je nach dem Standpunkte worauf man sich stellt. Es wird immer eine individuelle Sache bleiben. Eine Sache aber ist wichtiger, weil sie von psychologischer Bedeutung ist und verdient desshalb erwähnt zu werden. Es giebt Stellen in den Tragödien, wo in Momenten der furchtbarsten Leidenschaft die Obscönität losbricht. Das bekannteste Beispiel sind die Liedchen von Ophelia, welche Goethe schon richtig psychologisch erklärt hat [1]), andere sind in Othello und Lear, besonders im Timon zu finden. Auch in diesen Fällen hat Shakespeare nur die Wahrheit geschildert. Es giebt Momente, wo der Zorn, die Bitterkeit eines gereizten Gemüthes oder der zähe Kampf gegen die Verzweiflung nach Worten hascht um dem erstickenden Gefühle Luft zu machen, und dann sind die glatten Salonworte gewiss die ungeeignetsten [2]). Die Obscönität wird dann heroisch.

Denken wir nun daran wie in einigen Dramen manchmal nach oder zwischen den poesiereichsten Scenen die Stimme des Trivialen und Obscönen sich vernehmen lässt, dass die edelsten Gefühle, wie Othello's Liebe zu Desdemona im Munde von Leuten wie Jago besudelt werden, so geschieht es gewiss nicht ganz ohne Recht, wenn wir Shakespeare auch einen krassen Naturalisten nennen. Und doch beruft man sich wohl auf Shakespeare im Gegensatz zu dem

[1]) Wilhelm Meister's Lehrjahre, Buch IV, Cap. 16.

[2]) Ich kann nicht umhin hier eine charakteristische Anekdote mitzutheilen obgleich sie anstossend ist. Bei der Belagerung der Festung Imola durch die Truppen des Cesare Borgia im Anfang des XVI Jahrhunderts wurde diese von der heldenmüthigen Gattin des Fürsten von Imola, Catarina Storza auf das tapferste gegen alle Angriffe vertheidigt. Da alles umsonst war und sie die Übergabe verweigerte, drohte man ihr ihre beiden Söhne, welche in Feindes Hände gefallen, vor ihren Augen zu tödten. Auf diese Drohung gab aber diese echte Virago die kurze aber höchst freche Antwort: „ecco, come fare degli altri" dazu eine Geberde machend, welche nicht näher zu bezeichnen ist.

Naturalismus unsrer Tage, wie er in den Romanen eines Zola oder Dostojevsky auftritt. Wie reimt sich das? Es kann nicht daherrühren dass Shakespeare auf mildernde Art verfahren habe, im Gegentheil ihm waren die kräftigen Züge die liebsten, besonders die starken Gegensätze. Solche Scenen wie in Titus Andronicus und in Pericles vorkommen, und die ganz entschieden von seiner Hand sind ungeachtet der Einwendungen von hervorragenden englischen Kritikern, würde keine heutige Bühne erdulden, wenigstens nicht ohne gründliche Umänderungen. Auch sind Zola's Unfläthereien nicht so schlimm, dass sie nicht in manchem Roman aus vorigen Jahrhunderten ihr Seitenstück finden oder selbst überboten werden. Aristophanes, Rabelais, Brantôme, Boccaccio sind noch viel schmutziger als Zola. Es scheint, dass der Widerwille Vieler gegen Zola auf andern Gründen beruht. Vielleicht auf diesen. Seine Schilderungen sind wahr und unwahr zu gleicher Zeit. Sie tragen einerseits das Zeichen der strengen Beobachtung zu sehr an der Stirn dass wir sie leugnen könnten als Entstellung oder Lüge; aber sie sind unwahr in so weit sie sich gewaltig breitmachen und uns zu imponiren suchen durch ihre Ausführlichkeit und das unverdiente Gewicht, welches der Verfasser auf diese Sittenschilderungen legt, und — last not least — durch den Aufwand von pedantischer Wissenschaftlichkeit welcher daran zu kosten gelegt ist und doch von der wahren Wissenschaft unsrer Zeit noch weit entfernt ist [1]). Zola lässt es vorkommen als ob seine Welt ein Ganzes sei und er ist davon auch überzeugt, während sie im Grunde nur ein Theil des Theils ist, der aber durch den Aufputz von sociologischer Gelehrsamkeit den Eindruck macht, als stelle er die heutige Gesellschaft Frankreichs vor, während er so genommen nur ein Zerrbild ist.

[1]) In Flaubert's berühmtem Romane Madame Bovary (mit welchem die naturalistische Schule gegründet wurde) finden sich schon dieselben Übertreibungen Es ist merkwürdig, dass dieser Roman zur Zeit seiner Erscheinung (1857) in Frankreich von den Einen als unmoralisch verschrieen, von den Andern als gerade von moralischer Wirkung gelobt worden. Es kommt ganz auf den Standpunkt an. Wer glaubt, dass die breiten Schilderungen des Lasterhaften abschrecken werden, lobt das Buch als moralisch, wer sich die entgegengesetzte Wirkung davon verspricht findet es unmoralisch. Darum sind solche breite Auswüchse zu verurtheilen, denn sie verführen zu Nebenbetrachtungen, die der Kunst doch eigentlich fern sein sollten.

XI.

Shakespeare weist jedem Kreis seiner Menschenwelt den Raum zu, der ihm nach seiner Beobachtung des Lebens zukommt. Die untern Klassen der Gesellschaft, der kleine Bürger und Handwerksmann, der Londoner Magistrat — denn ob er in Messina oder in Wien lebend vorgestellt wird ist gleichgültig, die Modelle für solche Typen sind immer Engländer gewesen — die Hausleute und Bedienten des Adels, die Clowns, das Volk, der Pöbel, sie Alle haben ihren Platz, aber darüber hin kommen sie auch nicht. Die bessere Gesellschaft, der Adel bildet immer den Hauptbestandtheil. Und das ist naturgemäss, denn im XVI Jahrhundert und folgenden bis auf unsre Zeit ragt immer der Adel und wer sonst zu diesem Kreis gehört in der Litteratur hervor, nimmt die erste Stelle ein, weil überhaupt nur da die höhere Bildung, das gesellige Leben, die bedeutenden Menschen mit ihren Leidenschaften, welche der Litteratur einen ergiebigen Stoff boten, zu finden waren. Und der Dichter musste solche Kreise kennen lernen und ihnen einigermassen nahestehen, wollte er Studien machen für seine Romane oder Schauspiele. Daraus erklärt sich dann auch ihre Abhängigkeit, Noth und schiefe Stellung manchmal, deren Druck sie oft genug bitter empfanden. In den Lebensgeschichten von Molière, Racine, Beaumarchais, Voltaire, Swift, Dr. Johnson u. a. sehen wir das bestätigt. Das Protegirsystem, die Stipendien und Geschenke waren nothwendige Übel der Zeit. Man hat wohl behaupten wollen, dass Shakespeare als Schauspieler mit der Aristokratie nicht in Berührung kommen konnte und auch ihre Sitten aus eigener Anschauung nicht hat schildern können. [1]) Dies kann nicht sein. Im Gegentheil, seine Werke legen das unwiderlegbare Zeugniss ab, dass er sie aus näherer Beobachtung sehr genau kannte. Und nichts ist natürlicher, denn ohne noch vom Grafen Southampton, Essex und andern seiner Bekannten zu sprechen, das Faktum dass Adel und Volk mit einander Verkehr hatten genügt schon um jene Behauptung zu verwerfen. Dass Shakespeare wohl nicht hoffähig gewesen sei, thut nichts zur Sache. Wenn man

[1]) Rümelin in seinen Shakespeare-Studien scheint dieser Meinung zu sein.

die Behauptungen über Shakespeare's Entfernung von der guten Gesellschaft liest, würde man beinahe glauben müssen dass es in England damals ein Kastenwesen gegeben habe wie im alten Indien, wo der Brahmane die Berührung eines Parias scheute wie eine Besudelung. Das ist lächerlich. Die Gesellschaft des Ancien Régime war grundverschieden von der jetzigen, sie hatte ihre grossen Mängel, aber auch ihre Tugenden, welche man jetzt für gut findet zu ignoriren. Eine sentimentale Liebe zu dem Pöbel, welche sich heute in der Litteratur wohl hie und da breitmacht, war noch nicht vorhanden. Dem Dichter galt der entwickelte und gesittete Theil der Gesellschaft als der wichtigere für poetische Zwecke, er begeisterte sich nicht für die Grobheit und die Platitüde, suchte seine Helden nicht vorzugsweise im Koth und überliess die Erziehung des Pöbels und die Anweisung der Wege um dazu zu gerathen den politischen und socialen Schriftstellern, und die Poesie fuhr besser dabei.

XII.

Über der aristokratischen Gesellschaft unter welcher Shakespeare seine schönsten und edelsten Charaktere gesucht hat, steht eine Welt, welche von der freien Phantasie erschaffen, die Elfen und Feen, Oberon und Titania, die Hexen im Macbeth, Caliban und Ariel. Damit hängt zusammen eine Fülle von Erwähnungen und Anspielungen, welche den Glauben an die Existenz und den Einfluss märchenhafter Wesen auf das Leben und Treiben des Menschen berühren Wir müssen darauf verzichten dieses reiche, schöne und für die Culturgeschichte lehrsame Material einer eingehenden Besprechung, so wie der Gegenstand das erfordert, zu unterziehen. Eine nur einigermassen werthvolle Abhandlung über das Feenwesen und den Aberglauben, seine Entstehung im Mittelalter oder noch weiter zurück in uralten Zeiten und seinen Fortdauer in der Renaissance, würde unsre Kräfte überschreiten und liegt auch nicht innerhalb des Rahmens unsres Werkes. Wir haben hier nur mit der ästhetischen Werthschätzung dieser Märchenwelt zu thun. Doch können wir an dem Gegenstand nicht ganz schweigend

vorbeigehen, weil die Einsicht, wie sehr das Märchenhafte mit den Zeitanschauungen zusammenhängt und zusammenhängen musste, unentbehrlich ist für die Schätzung dieses wichtigen Theils der Shakespear'schen Poesie.

Die Renaissance folgte dem Mittelalter auf den Fuss und ist aus ihm geboren, sie ist, wie wir gesehen, eine Zeit von grossen Gährungen, Strebungen und von einem Zuflusse von Legionen neuer Ideen und Anschauungen gewesen. Das lehrt uns die Geschichte auf jeder Seite dieser vielbewegten Zeit. Diese neuen Strömungen erfüllten die Köpfe theils mit dem Wissen des Alterthums, theils mit den Gedanken andrer lebender Völker, welche bis jetzt durch die mittelalterliche Abgeschiedenheit des einen europäischen Landes vom andern nur selten einen Durchgang gefunden hatten. Daraus ergab sich eine Vermischung vom alten und neuen, ein wunderlicher Chaos, den nur Wenige im Stande waren zu ordnen und zu beherrschen. Die Polyhistorik und der Gelehrtenpedantismus waren vorwiegend. Nur Wenigen — MONTAIGNE, BACON, und diese lebten in der spätern Zeit, nachdem das zu gewaltige Brodeln der ganz vom Humanismus erfüllten Früh-Renaissance (1450—1520) ausgegohren hatte — gelang es den Reichthum ihres Wissens zu höherer Einheit zu bringen, Ordnung in den Chaos zu schaffen, vor allem Kritik an den Mittheilungen und Überlieferungen zu üben, sie an der eigenen Erfahrung und Beobachtung zu prüfen.

Gegenüber diesen hellen Denkern stand eine Reihe von genialen Phantasten, Träumern und Systemmachern, wie PARACELSUS, AGRIPPA VON NETTESHEIM, GIORDANO BRUNO, CARDANUS, CAMPANELLA, VAN HELMONT, NORTRADAMUS, u. a. Diese nun, welche als die Vertreter der Naturphilosophie jener Zeit zu betrachten sind, Alle berühmte und hochgeehrte Männer, haben in ihren Schriften Wahres und Lügenhaftes, Barockes und Gesundes solchermassen durch einander gemischt dass das eine vom andern nicht zu trennen und es oft schwer zu entscheiden ist, ob wir mit Phantasten und Quacksalbern oder mit wirklichen Forschern der Wissenschaft zu thun haben. Das konnte nicht anders sein. Es ist ja nicht schwer einzusehen, dass diese Männer erst die ganze Nachwirkung des Mittelalters, dem sie entstammten, dessen Geist des Phantastischen noch in

ihrem Blute sass, sich hätten vom Halse schaffen müssen, mit allem aufräumen und von vorn anfangen mit dem ruhigen Studium der Thatsachen, hätten sie wirklich sich bemühen wollen den alten Spuk sich aus dem Gehirn wegzufegen. Aber sie haben nicht einmal daran gedacht. Man muss sich eigentlich die Wirkung der Renaissance auf wissenschaftlichem Gebiete nur denken wie einige Eimer klares Wasser in eine stinkende Pfütze geworfen, es wird dadurch die Pfütze etwas weniger übelausdunstend, aber gewiss noch nicht gereinigt. Um das zu bewerkstelligen giebt es nur ein Mittel, die Pfütze vollständig auszuleeren.

Das war nun damals unmöglich. Auch die Belehrungsquellen, was die alten Schriftsteller, PLINIUS z. b., über die Natur, das Pflanzen- und Thierreich berichteten, waren höchst unzuverlässig, meistens erfüllt von Fabeln und Unsinn. Und an der Glaubwürdigkeit der Alten zu rühren, wagte wohl Niemand. So musste ihre Naturbetrachtung auf dem alten, morschen Boden der mittelalterlichen Absurditäten fortbestehen bleiben. So findet man dann auch auf den ersten gestochenen geographischen Karten und in Erdbeschreibungen, wie die Kosmographie des SEBASTIAN MÜNSTER alle möglichen Fabelthiere, Drachen, Skorpionen, Meerjungfern u. s. w. angegeben, obgleich kein einziger Seereisender noch Naturuntersucher einem solchen Wesen auf seinen Streifzügen begegnet war. Übrigens herrscht allgemein der Glauben an die vier Elemente und den magnetischen Einfluss der Natur von PARACELSUS vorgestanden, an die Beseelung der Natur durch Geister, an die Sympathie und Antipathie in der Arzneimittellehre, an die Einwirkung der Gestirne auf Erde und Mensch, an die geheimen Verbindungen mit Geistern und unbekannten Naturkräften durch Magie, Astrologie, Alchymie, Chiromantie, Nekromantie, u. s. w. Solche Theorien nun repräsentiren uns die Zeitanschauungen der gebildeten und ungebildeten Welt. Denn die wahren Naturforscher der Renaissance, deren Namen noch jetzt unsre tiefste Ehrfurcht erwecken müssen, ein COLUMBUS und andere Entdecker, ein COPERNICUS, KEPPLER, GALILEI, GESSNER, VESALIO, haben an der Herrschaft des Aberglaubens nicht das geringste geändert. Und es konnte auch nicht anders sein. Brachten sie auch die gewaltigsten Umkehrungen zu Stande auf diesem oder jenem Gebiete, das seit Jahrhunderten unerschütterlich fest stand, es drang

nicht durch zur allgemeinen Bildung [1]), es zwang nicht den phantastischen Spuk im Gehirn der Menge Reissaus zu nehmen. Zwar haben die schlauen Pfaffen wohl begriffen, wohin Galilei's System führen musste, und daher ihr fester Widerstand, aber die Folgen lagen noch weit in der Zukunft entfernt.

Es konnte hier nur einen Weg geben mit dem alten Kram Schritt für Schritt fertig zu werden, den Kopf zu reinigen, und das geschah durch eine neue Richtung im Denken, eine neue Methode, und zu dieser hat Bacon den Grundstein gelegt im Anfang des XVII Jahrhunderts in seinem Instauratio magna und Novum Organum, durch die Einführung der inductiven Methode. Es braucht uns also nicht zu wundern, dass Shakespeare der, müssen wir nicht vergessen, vom Lande kam, von der Heimath aller Sagen und Märchen, alles was dort im Volksmunde herumlief und die alten Leute am Herde erzählten über das Leben der Natur, wie z. B. vom Basilisken, vom Chamäleon, vom Brunnen der Stein in Holz umwandelte, vom Einfluss der Elfen und Planeten auf Mensch, Thier und Acker, von der Sphärenmusik, vom Volksglauben dass aus der frischen Gruft einer Magd Veilchen entsprossen (Ophelia), und tausenderlei andere in seine Poesie aufgenommen. Sie sind schön und lieblich auch für uns, die nicht mehr daran glauben. Ob er nun selbst daran geglaubt habe, ist fraglich, unwahrscheinlich, wenn man die Thatsache überwägt, dass er sich in allem übrigen als ein scharfer und selbständiger Naturbeobachter zeigt. Shakespeare hat eigentlich sein ganzes Leben die Bacon'sche Methode

[1]) Man hat darüber gestritten, ob Shakespeare noch ein Anhänger des alten Ptolemäischen Weltsystems oder bereits sich von Copernicus' und Keppler's Reformationen überzeugt hatte Und das erste ist wohl das wahrscheinlichere. Es liegt ein sonderbarer Widerspruch darin, dass Shakespeare einerseits noch am alten Glauben, dass die Erde die Mitte des Kosmos bildet, festgehalten, andrerseits mit den neuesten Entdeckungen der Anatomie und Physiologie sehr wohl bekannt gewesen sein muss. Aber auch dieser Widerspruch ist lösbar. Shakespeare's Beobachtung richtete sich doch vorzugsweise auf den Menschen und was auf diesem Gebiete vorging, und so lässt sich erklären dass er hier mit den neuesten Funden sofort bekannt geworden, während er auf andrem Gebiete sich noch fremd fühlen konnte in einer neuen Anschauung, welche jetzt für uns so selbstverständlich geworden ist, dass es einem Schulknaben nicht mehr gestattet ist darin zu irren. Auch war es für Shakespeare leichter sich mit den Theorien seines Landsmannes Harvey bekannt zu machen als mit den Werken von Copernicus, die er vielleicht nie zu Gesicht bekommen.

der Induction unbewusst in praktische Anwendung gebracht. Auch die neuesten Fortschritte in der Kenntniss des Naturreiches, besonders in der Anatomie und Physiologie, sind ihm nicht unbekannt geblieben. Man hat sogar an einigen Stellen nachweisen wollen, dass er eine Ahnung oder ein Vermuthen gehabt habe von HARVEY's berühmter Entdeckung des Blutumlaufs, welche erst 1619 von ihm zu London öffentlich gelehrt wurde, aber die Hypothese scheint, wie wieder von Andern dargelegt worden, nicht stichhaltig zu sein. [1]) Dass aber Shakespeare diesen Volksglauben wie Ammenmärchen absolut verwarf und belächelte, ist aber eben so wenig nachzuweisen. Man entrüste sich nicht darüber, es liegt kein Schimpf darin, dass wir es für möglich halten, dass auch bei Shakespeare der alte Sauerteig des Mittelalters noch fortwirkte. Jeder ist in solchen Sachen ein Kind seiner Zeit, auch die Fernsehendsten nicht ausgeschlossen. Haben doch Bacon und Keppler der Astrologie nicht allen Werth abgesprochen.

Eine bestimmte Region dieses Aberglaubens, nämlich die geheime Verbindung des menschlichen Geistes mit übersinnlichen Wesen, die Erscheinung von Abgestorbenen und das Hexenwesen finden wir im XVI Jahrhundert in England und auch in dem aufgeklärten, skeptischen Italien des Leo X stark beglaubigt [2]). Der bekannte AGRIPPA VON NETTESHEIM schrieb ein gelehrtes System über die Dämonologie, de occultis scientiis. In England scheint über die Wirklichkeit von Hexen und Elfen einiger Streit entstanden zu sein. REGINALD SCOTT, der Verfasser des Buches Discoveries of Witchcraft, das Shakespeare zu seinem Macbeth gedient hat, scheint ein Gegner des Hexenwahns gewesen zu sein. Auch Andere wie WIERIUS, NAUDAEUS. Hingegen vertheidigte der Franzose BODIN ihre Existenz und König Jakob war ein eifriger Anhänger dieses

[1]) Die Zahl der Stellen, welche auf Shakespeare's anatomische und physiologische Kenntnisse schliessen lassen, ist zu gross um sie hier anzuführen. Der Leser, welcher sich für diesen Gegenstand interessirt, kann ich verweisen nach einem Aufsatze von REINHOLD SIGISMUND im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 17ter Band. Wenn übrigens Shakespeare keine genaue Vorstellung vom Blutumlauf kann gehabt haben, weil Harvey's Entdeckung nach seinem Tode bekannt wurde, so verhindert nichts dass er bekannt gewesen sei mit den Resultaten von Harvey's Vorgängern, welche die wichtige Entdeckung vorbereitet haben. Men sehe darüber HALLAM, Litterary History, vol. III, pag. 436 ff.

[2]) BURCKHARDT, die Cultur der Renaissance in Italien, vol II, S. 279 ff.

Aberglaubens und verordnete strenge Gesetze gegen die Hexen [1]). Und die lange haarsträubende Geschichte des Hexenwahns und der Hexenprocesse belehrt uns darüber wie fest begründet dieser Aberglauben im Geiste der Menge lag, nicht weniger auch die unsägliche Mühe, welche aufgeklärte Männer wie Balthazar Bekker, Friedrich von Spee und Thomasius angewandt haben um die Augen vor der Dummheit zu eröffnen.

Ein Ähnliches gilt vom Glauben an Todtenerscheinungen, der noch jetzt nich ganz ausgestorben ist. Wie nun auch Shakespeare's eigene Ansichten sich hiergegenüber verhalten haben [2]), in jedem Falle konnte er davon versichert sein, dass unter seinen Zuschauern keiner die Glaubwürdigkeit der Sache bestreiten würde. G. Freytag sagt davon das folgende. „Bei aufgeregter Furcht, Gewissenszweifeln, Reue stellte die Phantasie das Bild des Furchtbaren noch als ein äusseres gegenüber, der Mörder sah den Ermordeten als Geist vor sich aufsteigen, er sah die Waffe, womit er die Unthat verübt, er hörte die Stimmen seiner Opfer in sein Ohr dringen. Shakespeare und seine Zuhörer fassten desshalb auch auf der Bühne den Dolch Macbeth's und den Geist Banquo's, Cäsars, des alten Hamlet, der Schlachtopfer Richard's III etwas anders auf als wir. Ihnen war dergleichen noch nicht ein blosses herkömmliches Symbolisiren der innern Kämpfe ihrer Helden, eine zufällige kluge Erfindung des Dichters, der mit dem gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützte, sondern es war ihnen noch die nothwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst und ihre Vorfahren die Gewissenskämpfe durchkämpften' [3]).

Das ist alles richtig, und so schön die Erscheinungen dieser Geisterwelt uns vorkommen, so sehr wäre es einem modernen Dichter abzurathen nach Shakespeare's Beispiel dergleichen in Anwendung zu bringen. Hier hat die Geistesrichtung der Zeit einen überwiegenden Einfluss. Aber die Frage bleibt noch, wie kommt

---

[1]) W. Scott, *Letters on Demonology and Witchcraft.*

[2]) Die materialistische Lehre, welche in Hamlet in der Kirchhofscene aufgestellt wird, scheint wohl keinen Zweifel mehr zuzulassen, dass der Dichter wenigstens gegenüber den Geisteserscheinungen einen vollständig modernen Standpunkt einnimmt.

[3]) G. Freytag, die Technik des Dramas, S. 51.

es dann, dass wir Ungläubige über solchen Spuk in Shakespeare nicht die Achseln zucken? Wenn wir keine Erzprosaiker sind, und dann lesen wir auch wohl nicht in Shakespeare, thun wir das doch nicht. Von einer Aufführung auf der Bühne und dem meistens erbärmlichen Eindruck, den die Geister dort machen, schweige ich. Ich setze hier die Lectüre voraus. Wie Vielen mag es wohl ergangen sein wie mir, dem es nicht einfällt an die wirkliche Existenz von Gespenstern und herumirrenden Geistern zu glauben, und doch war ich oft bei der Lectüre von der furchtbaren Erhabenheit des Geistes in Hamlet und Macbeth so sehr ergriffen dass es mir nicht einfiel sie für etwas Widersinniges oder Dummes zu halten, und, hätte eine passende Umgebung und Entfernung von allen prosaischen Störnissen, die man immer um sich hat, meiner Einbildungskraft vollkommen freies Spiel gelassen, ich hätte mich genug gefürchtet, so etwas könnte am Ende doch noch möglich sein. Es scheinen dafür zweierlei Gründe zu sein. Erstens zeigt sich gerade in diesen Sachen Shakespeare's gewaltige Meisterschaft der Poesie, sein erstaunliches Schöpfungsvermögen. Er stellt solche Wesen auf eine so einfache, anspruchslose Art dar, entnimmt ihnen beinahe das Spukhafte, Starre und Leblose, führt sie, so zu sagen, ins warme Leben wieder zurück, dass wir uns auch in diese uns sonst unverständliche Existenz hineinleben können. Sein Meisterstück in dieser Beziehung ist Hamlet's Vater. Weit entfernt ein Popanz zu sein, spricht, erzählt, jammert und schluchzt er wie ein Mensch, es ist keine hohle, hölzerne Geisterstimme mehr, sondern wie der Vater redet er zu seinem Sohne.

Shakespeare macht alles Übernatürliche menschlich, nur sieht man hie und da wie bei den Nixen den Entenfuss herausstecken. So sind Oberon, der schmollende Ehemann, Titania die bethörte Frau, Puck der behende Bote; die Hexen in Macbeth boshafte alte Weiber, im selben Grade hexenhaft wie man manches altes Weib auf der Strasse auch für eine Hexe halten könnte; Caliban ein Ungeheuer, aber auch sofort dem ersten besten dummen Einfaltspinsel im Volke ähnlich, ein Säufer und Fresser. So sind diese Wesen im Grunde menschlich und dadurch überzeugen sie uns von ihrer Existenz, und doch stehen sie der Menschheit wieder fern. Denn Shakespeare hat bei ihnen das all zu Stoffartige, zu

sehr unsren Sitten Entsprechende sorgfältig entfernt, er hat sie in eine Umgebung gestellt, welche uns fremd ist.

Caliban ist ein Säufer, aber er plappert in seinem wirren Gerede mit Trinculo und Stefano nicht über Triviales. Auch die Hexen führen eine Sprache, welche vermittelst Styl und Versmaass, von der gewöhnlichen sehr weit entfernt ist.

Der zweite Grund ist wohl folgender. Wir stehen gegen das Ende des XIX Jahrhunderts vielleicht auf einer Grenzscheide. Die Wissenschaften haben in diesem Jahrhundert Fortschritte gemacht, welche sämmtlichen Fortschritten in vorigen Jahrhunderten gleichkommen, ja sie weit übertreffen. Aber das Ende dieser Fortentwicklung ist noch bei weitem nicht sichtbar, und Niemand weiss zu sagen ob es entfernt oder nahe ist. Auf dem Punkte, wo wir jetzt stehen, herrscht in uns vor die Tendenz zu einer möglichst einfachen und natürlichen Erklärung aller Erscheinungen. Das heisst, wenn sich uns eine fremde Erscheinung bietet, prüfen wir sie nach den uns bekannt gewordenen Gesetzen der Natur. Auf der andren Seite macht sich in uns noch eine nicht unbedeutende Erbschaft aus frühern Zeiten geltend, der Aberglaube regt sich noch stark. Zeuge davon ist die grosse Begeisterung für den Spiritismus, der bei den gebildetsten und unterrichtetsten Menschen selbst Anhang gefunden. Unsre Einbildungskraft ist für keinen geringen Theil noch erfüllt mit den Märchen unsrer Jugend, mit romantischem Stoff aus früherer Lectüre, und sie neigt sich gern hin zu dem Mysteriösen und Übersinnlichen. Daher denn auch Geistergeschichten und ähnliches noch lange mit getheiltem Interesse empfangen werden können. Leute, welche täglich in ihren Studien und Beschäftigungen die Naturgesetze zu betrachten haben, werden sich aus diesen Ammenmärchen wohl nicht viel machen. Andere, welche weniger direkte Berührung mit den Wissenschaften haben, werden sie noch oft mit Beifall anhören. Dazu kommt noch, dass in vielen Punkten die Meinungen noch lange verschieden sein müssen. Es ist noch so viel Unerklärtes und Mysteriöses in der Natur, und gerade weil man früher das Feld noch wenig umgegraben hatte, vermehrt sich dieser Vorrath des Geheimnissvollen erst heute, da die wissenschaftliche Untersuchung erst recht angefangen, und wird voraussichtlich in Zukunft noch zunehmen. In Folge des immer mehr nach allen Seiten hindringenden,

und alles verfügbare, früher kaum beachtete Material ansammelnden Studiums des gesunden und krankhaften Menschen, wird die Aufmerksamkeit gelenkt auf manche Erscheinung, welche früher versteckt liegen blieb. Ich brauche nur die allbekannten Namen des Magnetismus, des Sonnambulismus und des Hypnotismus zu nennen. Die Zahl der Naturmysterien hat eher zu- als abgenommen, zwar die Wissenschaft zieht sie auch sofort in ihren Beobachtungskreis hinein, aber sie vermag meistens erst nach Verlauf von Zeit einen Ausspruch zu thun In der Zwischenzeit hat die Phantasie freies Spiel, und die Poesie wird in diesen halb-wissenschaftlichen, halb-mysteriösen Regionen der Seele vielleicht ein neues, ergiebiges Feld zu ihren Bauwerken finden.

XIII.

Eine andere Sache ist das Romantische und Bizarre, wozu Shakespeare, wie alle seine Zeitgenossen eine ausgesprochene Vorliebe an den Tag legt. Viele Verwicklungen und charakteristische Züge in der Handlung sind bei ihm bizarr oder romantisch. So z. B. die Episode mit den drei Kästchen im Kaufmann von Venedig; die Weise auf welche ein treuloser oder unfreundlicher Gatte von der liebenden Frau gewonnen wird in Ende gut Alles gut und Maass für Maass; die Verliebtheiten, welche als Männer verkleidete Frauen bei ihrer eigenen Sexe erwecken, wie Rosalinde bei der Hirtin Phebe, Viola bei der reichen Olivia; die Prophezeiungen in Macbeth; das Aufleben der Hermione im Wintermärchen; Othello's bezaubertes Taschentuch, u. s. w.

Wir haben hier zu thun mit dem, was man wahrscheinlich oder unwahrscheinlich nennt. Unmöglich ist etwas andres, und nur dasjenige was mit den Naturgesetzen oder mit sich selbst in Widerspruch steht. Aber, was ist wahrscheinlich und wie weit dehnt sich dieser Begriff aus? *Truth is often stranger than fiction* — ist ein wahres Wort von Byron. Wir sind gewohnt und unser eigenes Interesse bringt uns dazu, uns immer über die Wahrschein-

lichkeit irgend eines Vorfalles oder eines Zusammenhanges auszusprechen. Welchen Maassstab legen wir dabei an? Keinen andern als die Resultante unsrer Erfahrungen des Lebens. Wie weit reichen diese Erfahrungen? Gewöhnlich gehen die unmittelbar durch unsre Sinne erhaltenen nicht über einen ziemlich beschränkten Kreis hinaus, und dann muss unser Nachdenken sie noch ordnen und verallgemeinern, sonst können wir sie wenig brauchen. Die Erfahrungen durch Lesen, Studiren, Mittheilungen von Andern bekommen sind trüglich, denn sie beruhen auf der genauen Beobachtung und Wahrheitsliebe dieser Quellen und Gewährsleute, und welche Sicherheit haben wir, dass wir uns auf ihnen verlassen können? Das Urtheil, etwas sei wahrscheinlich oder unwahrscheinlich wird demnach in Bezug auf die Wahrheit des Geschehens immer nur eine sehr beschränkte Geltung haben können; und gar keine, sobald der Fall gehört zu einem Kreis, der uns ganz fremd ist, z. B. wenn es sich handelt um eine Sache welche in Verbindung steht mit den uns unbekannten Sitten oder Denkweise eines gewissen Volkes oder einer gewissen Zeit, oder wenn der Fall nur unter seltenen aber bestimmten Verhältnissen, die wir aber nicht aus eigener Anschauung kennen — wie z. B. seltsame krankhafte Zustände, Gefangenschaft, Krieg — auftreten kann. Etwas Unwahrscheinliches kann also sehr gut wahrscheinlich werden, sobald man die Sache vom richtigen Standpunkte aus betrachtet.

Niemand wird den Muth haben zu versichern, dass das Romantische aus der Erfahrnng ausgeschlossen und nur eine Erfindung der Romanschriftsteller sei. Und wer noch zweifeln möchte, der durchblättere die Zeitungsnachrichten. Es sind ja doch nicht alle Enten, die man da antrifft. Oft genug finden sich in den Zeitungsspalten die seltsamsten Geschichten, deren Glaubwürdigkeit ganz verbürgt ist. Einen Unterschied zwischen dem Romantischen und dem Bizarren festzustellen, ist mit zu viel Schwierigkeiten verbunden. Nur so viel erlauben wir uns zu sagen, dass beim Romantischen der Kern der Sache meistens die Liebe ist, und dass das Bizarre vielleicht nur einen stärkeren Grad des Romantischen ausmacht. Beim Bizarren scheint etwas ähnliches Statt zu finden wie beim Komischen, die Begegnung zweier entgegengesetzter Pole. Zwei Erscheinungen,

die einander gewöhnlich nicht begegnen, gerathen hier ausnahmsweise in Berührung. [1])

In der Litteratur der Renaissance spielt das Bizarre eine Hauptrolle. Der grosse Meister dieser Art Schönheit ist ohne Zweifel RABELAIS gewesen. Aber auch bei den italienischen und französischen Novellen kommen zahllose Züge des Bizarren vor. Überhaupt ist die Novelle in ihrer Kürze, welche viele rasch skizzirte aber interessante Züge des Lebens in einem knappen Umriss verträgt, ja eigentlich erheischt, das geeignetste Genre für die Aufnahme des Bizarren. Dagegenüber lässt das Drama das Bizarre eigentlich weniger gut zu als die Novelle, weil es droht den Hauptwerth des Stückes, der doch immer in der wahren Schilderung der Menschen und ihrer Sitten und Leidenschaften nach dem Maassstabe unsrer allgemeinen Erfahrung beruhen muss, zu zerstören.

Ein Paar einleuchtende Beispiele des Bizarren, wie die englischen Dramatiker aus Shakespeare's Zeit das bis zur geschmacklosesten Übertreibung in Anwendung gebracht, wird den Leser bald davon überzeugen, dass das Bizarre im Drama auf die Weise leicht vom Übel sein dürfte. [2]) Auch Shakespeare hatte schon von der Jugend

---

[1]) Auch Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen scheint diesen Begriff so aufzufassen.

[2]) Ich muss hier aber vorher bemerken dass ich bei der Wahl einiger Intriguen von FLETCHER, MASSINGER und MIDDLETON als einleuchtende Beispiele auf die Schamhaftigkeit keine Rücksicht nehmen kann. Wie es über einer Thüre im Neapolitanischen Museum geschrieben steht, ici les dames n'entrent pas, so bin ich gezwungen dieselbe Warnung hier anzukündigen. In der Tragödie von MASSINGER, the duke of Milan, welche wohl für eine Nachahmung des Othello zu halten ist, stirbt der Herzog Ludovico Sporza einen elenden Tod durch die raffinirten Rachepläne seines Günstlings Francisco. Er hat in einem Anfall von rasender Eifersucht, wie Othello, seine tugendhafte Gattin Marcilia, dazu durch Francisco's Einflüsterungen verführt, eigenhändig getödtet. Bald kommt die Reue, und der Herzog ist die Beute der schrecklichsten Gewissensfoltern. In wahnsinniger Liebe behält er die Leiche bei sich und will nicht gestatten dass man sie beisetzt. In dieser Verlegenheit der Höflinge, wie sie den Herzog zur Vernunft zurückführen werden, erbietet sich ein Quacksalber durch seine Kunst der Leiche den Anschein einer lebenden Frau zu geben, ihre Adern wieder ans Klopfen zu bringen, das Blut in ihre Wangen, den Athem an ihren Mund zurückzurufen. Der Herzog voll Freude über das Versprechen, gestattet dem Manne seine Arbeit auszuführen, wobei dieser aber die Bedingung stellt, dass er ganz allein sei und von Niemandem gestört werde. Es wird ihm alles gewährt. Als die Arbeit fertig, wird der Herzog gerufen sie in Augenschein zu nehmen. Dieser in seiner Entzückung statt einer Leiche seine scheinbar lebendige Frau vor sich zu sehen, küsst wiederholte Male die noch frisch ge-

an eine starke Neigung zum Romantischen und Bizarren, aber der gefährlichen Klippe dass daraus ein Zerrbild werden konnte, ist er im allgemeinen glücklich entronnen.

---

färbten rothen Lippen. Aber sobald dies geschehen, giebt sich der Quacksalber als der falsche Francisco zu erkennen, der nur diese Maske angenommen um seine Rache desto besser auszuführen. Die Lippen sind mit Gift bestrichen, und der Herzog hat nur noch einen Augenblick Zeit zu leben. In diesem Beispiel dürfte wenigstens noch nicht von Übertreibung die Rede sein Aber in Beaumont und Fletcher's Tragödie Thierry und Theodoret kommen folgende höchst bizarre Züge vor. Die Königin Brunehalt will sich rächen an ihrem Sohne Thierry, welcher um den schändlichen Ausschweifungen seiner Mutter Einhalt zu gebieten, sie in ein Kloster eingesperrt hat. Die Rache wird darin bestehen, dass ihr Leibarzt dem König, der in Begriff steht zu heirathen, einen Trank eingiebt, der ihn fünf Tage lang ausser Stande setzen wird seine Rechte auszuüben. Die Berechnung der Königin-Mutter geht nämlich darauf hin, dass die junge Frau diese Gleichgültigkeit wie eine Kränkung empfinden und somit bald Entzweiung zwischen den Gatten entstehen wird. Aber der Plan zerschlägt sich, denn Thierry hat eine sehr keusche sogar eiskalte Gattin gefunden, welche keine höhern Wünsche kennt als von ihrem Manne geehrt und geliebt zu werden. Der König aber ist sehr unglücklich über seine Kälte, deren Ursache ihm unbekannt ist. Es wird ihm nun der Rath ertheilt, als sicheres Heilmittel, am frühen Morgen die erste Frau, welche er aus dem Tempel von Diana heraustreten sieht, mit seinem Dolch zu erstechen. Er entschliesst sich dazu, und die Frau welche das Loos trifft, ist seine eigene Gattin Ordella, welche auf Anstiftung der teuflischen Brunehalt in den Tempel gegangen war um für ihren Mann zu beten. Glücklicherweise erkennt er sie aber noch in ihrer Verschleierung ehe er ihr den tödtlichen Streich zubringt, und so misslingt auch dieser Racheplan. Ein dritter aber gelingt und dieser besteht darin, dass Brunehalt ihrem Sohne ein Taschentuch giebt um seine Thränen über Ordella's Tod zu trocknen, das Tuch ist aber in einem Gift getränkt, das Thierry für immer des Schlafes beraubt, und an dieser Schlaflosigkeit stirbt er. Ein drittes Beispiel finden wir in Middleton's Tragödie *the Changeling*, welche die folgende Intrigue enthält. Ein junges Mädchen, Beatrice, ist leidenschaftlich verliebt in einen gewissen Alsomero. Ihr Vater hat aber ihre Hand einem andern Herrn versprochen, den sie natürlich hasst. Nun hat sie einen treuen und stillen Verehrer in einem gewissen Deflores, der sterblich in sie verliebt ist, von ihr aber, weil sie ihn verachtet, immer auf die höhnendste Art behandelt wird. Da ihr kein andres Mittel offen steht, sich von dem gehassten, ihr vom Vater aufgedrungenen Gatten zu befreien, so weiss sie diesen Deflores, der wie ein Sklav auf allen ihren Winken bereit steht, zu überreden diesen Bräutigam in der Stille zu ermorden. Als Lohn muss sie sich aber gegen ihren Willen dem Deflores ergeben. Nun kann sie, da der andere Prätendent gestorben, ihren geliebten Alsomero heirathen. Und das geschieht. Leider aber ist Beatrice's Freude eine sehr vermischte, da sie fürchtet, dass ihr Mann bald die Entdeckung des Verlustes ihrer Jungfräulichkeit machen wird, zumal da sie in seinen Büchern gelesen hat, dass es gewisse untrügliche Zeichen giebt, an welchen man erkennen kann, ob eine Frau Magd sei oder nicht, und diese bestehen darin, dass man ihr eine gewisse Flüssigkeit zu trinken giebt. Ist sie Magd, so wird sie unmittelbar darauf niesen, gähnen und lachen; sonst nicht. Dieses Mittel versucht sie nun an ihrer Dienerin Diaphanta, und wirklich

Vor dieser Gefahr behütete ihn eine andere Liebe, seine Wahrheitsliebe, sein eindringendes Studium in das Menschenherz. Er rührt nie an dem Wesen des Menschen, an seiner Selbständigkeit und Verantwortlichkeit für seine Thaten. Der menschliche Charakter ist ihm ein Heiliges, Unantastbares. Naturverfälschung war ihm der höchste Greuel. Aber er liebt es sehr seine Menschen in ganz ungewöhnliche, romantische Verwicklungen und Abenteuer hineinzustürzen. Das thut er gern. Die meisten Helden und Heldinnen führen ein buntes, wechselvolles Leben, wo ungewöhnliche Dinge geschehen. Hierin weicht Shakespeare keineswegs von den allgemeinen Ansichten seiner Zeit ab. Es entspricht vollkommen dem abenteuerlustigen Geiste des Lebens im XVI Jahrhundert. Nur hat Shakespeare in Abweichung der Andern sich selbst immer eine Regel gestellt, welche er dann auch streng befolgt, und diese besteht hierin, dass er seiner Neigung zum Bizarren keinen Einfluss gönnt auf die Leidenschaften und Motive der Menschen und auf derselber Ergebnisse, die Thaten. [1]) Es sind nur gewisse Verknüpfungen, nebensächliche, keine durchschlagende Umstände oder es sind kleine Episoden, welche er gern mit ungewöhnlichen Details ausschmückt. Aber die Hauptsache lässt er nie davon abhängen, selbst nicht in einer phantastischen Komödie wie der Sommernachtstraum oder im Sturm, wo noch immer die menschliche Natur als die

---

es hat die beschriebene Auswirkung. Diaphanta ist also eine Magd. Sie entschliesst sich nun diese Diaphanta ihre Stelle im Bette ihres Mannes einnehmen zu lassen, aber nur für die erste Stunde der Hochzeitsnacht. Indessen hat Alsomero vor der Unterzeichnung des Heirathskontraktes mit Beatrice die Probe mit der Flüssigkeit — unter Vorwand eines Scherzes — ausgeführt; aber da sie wusste warum es zu thun war, und was er erwartete, so niest, gähnt und lacht sie mit grosser Kunst. In der darauffolgenden Nacht erwartet Beatrice heimlich mit grosser Spannung und Sehnsucht die Rückkehr ihrer Magd Diaphanta, so wie das verabredet, damit sie selbst die ihr zukommende Stelle einnehmen könne. Aber — Diaphanta kommt nicht! — Kein andres Mittel als sie zu zwingen, und dazu wird dann von dem getreuen Deflores, der immer bei der Hand ist, Brand gestiftet in der Nähe des Brautgemaches. Jetzt stürzt Alles herbei durch Rauch und Flammen aus dem Schlaf geweckt. Nur die unglückliche Diaphanta erstickt im Rauch. Aber Beatrice hat ihr Ziel erreicht und kann jetzt ruhigen Herzens sich zu ihrem Manne begeben. Bald aber kommen alle die Schurkereien ans Licht, und Beatrice sowie ihr Mitschuldiger Deflores sterben einen elenden Tod.

[1]) Mit einer Ausnahme vielleicht, sieh Cap. V. über den Kaufmann von Venedig.

unerschütterliche Grundlage des Geschehens unberührt bleibt. Bei den Andern hingegen wird oft genug die Wahrheit des Menschlichen getrübt durch phantastische Einschiebseln. Viel weniger noch ist es der Fall in Shakespeare's Tragödie. Ob man z. B. das bezauberte Taschentuch im Othello streicht oder stehen lässt, ändert am Ganzen der Othello-Tragödie nicht das geringste. Es ist bekannt dass, als das Publikum in Paris zum ersten Mal den Othello aufführen sah in den dreissiger Jahren, es die Taschentuch-Episode höchst absurd und lächerlich fand, aber durch diesen Tadel gab es auch zu erkennen, dass es absolut keinen Begriff davon hatte, wo die eigentliche Bewegungskraft dieser Tragödie liegt. Man glaubte sie auf echt französische Weise in einer Äusserlichkeit, in einem Bühnenmotive suchen zu müssen.

FÜNFTES CAPITEL.

Der Dichter Shakespeare. — Zweite Abtheilung.

I.

Sollten meine Leser erwarten in diesem Abschnitte eine ausführliche, sogar die feinern Fasern zerlegende Besprechung der Shakespear'schen Charaktere zu finden, so bin ich gezwungen sie darüber zu enttäuschen. Denn, es wird auch hier mein Bestreben sein wie es bisher war, immer die allgemeinen Grundsätze und überall sichtbaren Merkmale in Shakespeare's dramatischer Kunst und Poesie nachzuweisen und nur dann etwas tiefer in die besondere Natur eines Dramas einzudringen, wo das Allgemeine, dessen Betrachtung uns beschäftigt hält, sich in einem Drama auf hervorragende Weise offenbart, wie ich das hauptsächlich bei einigen Tragödien ausgeführt habe; im übrigen hab ich ein Stück oder eine bestimmte darin vorkommende Stelle nur des einleuchtenden Beispiels wegen in unsre Besprechung hinein gezogen. Hingegen liegt eine detaillirte Zergliederung jedes Dramas für sich, so wie der Charaktere, der Composition und Handlung, der Stelle welche es in der Reihe einnimmt, der besondern Vorzüge oder Mängel u. s. w. nicht auf dem Wege meiner Methode. Die von mir im Anfang schon angenommene Regel wird darum auch in diesem Capitel ihre Befolgung finden müssen.

Was nun ins besondere die Charaktere anlangt, so würde mich noch ein andres wichtiges Bedenken davon zurückhalten, psychologische Secirungen vorzunehmen. In der Beurtheilung poetischer Charaktere im allgemeinen, nicht bloss bei Shakespeare, sind gewöhnlich subjektive Ansichten mit objektiver Wahrheit sehr zu-

sammengemischt; bis zu gewissen Grenzen macht ein solcher Charakter auf jeden Leser den selben Eindruck und würden sich Alle in der Auffassung Desselben leicht verständigen. Aber über diese Grenze hinaus, und sie ist bald erreicht, hört auch der Objektivismus auf; man ist zu sehr geneigt die Menschen einer imaginären Welt zu beobachten im Lichte der eigenen Weltanschauung und zu beurtheilen nach einem eigenen Maasstabe. Man ist sich oft dieser Subjektivität nicht bewusst und erwähnt, die versteckten Charakterzüge, welche man mit philosophischem Scharfsinn herausgefunden, müssen von Jedermann so erkannt werden. Und das ist nicht der Fall und kann es auch nicht sein. Das Maass an Lebenserfahrung, ein oberflächlicher oder tieferer Einblick in die Verkettung von Ursache und Folge im wirklichen Leben, eine optimistisch oder pessimistisch gefärbte Betrachtung der Beweggründe für das menschliche Handeln, kurz alle solche auf das besondere Urtheil über die Menschen und die Welt unsrer Erfahrung einwirkende Momente machen sich auch geltend in der psychologischen Kritik einer poetischen Welt. Wie weiter die Lebenserfahrung reicht, um so schärfer und genauer wird vielleicht die Kritik sein, aber die ausgesprochenen Ansichten werden von Menschen, welchen eine ganz verschiedene Lebenserfahrung und Betrachtungsweise eigen ist, schwerlich getheilt werden, und sie überzeugen zu wollen würde eine vergebene Mühe heissen. Jeder behauptet da seinen Standpunkt. Darum nimmt dann auch die psychologische Kritik unter den aesthetischen und litterarischen Schriften eine Hauptstelle ein oder hat das bisher gethan, weil das Gebiet nie erschöpft wird und die Subjektivität freien Spielraum hat. Jeder denkende und scharfsinnige Kopf fühlt sich versucht die Probe zu machen. So entsteht eine vielseitige und oft sehr auseinandergehende Besprechung poetischer Charaktere, und jeder Leser hat die Wahl, welcher Meinung er sich anschliessen oder ob er aus allen sich das ihm entsprechende heraussuchen und selbst zu einer Einheit bringen will. An dem nöthigen Material gebricht's gewiss nicht, aber aus dem selben Grunde wird man entweder den Anschauungen des Kritikers ein volles Zutrauen schenken müssen oder selbst an dem vorliegenden Texte Kritik üben und sich auf einen freien, selbstgewählten Boden stellen müssen. Charaktere wie Hamlet, Othello, lady Mac-

both, ja, wir brauchen uns nicht auf die Shakespear'schen zu beschränken, Faust, Tasso, Wallenstein, haben die verschiedensten Auslegungen gefunden, und gewiss nicht alle, aber doch viele darunter lassen sich, jede von ihrem Standpunkte aus, sehr wohl vertheidigen.

Jeder bedeutende Mensch, der eine organische Einheit des Geistes repräsentirt, ist im Grunde ein Unerschöpfliches und wird dem denkenden Menschen immer neue Seiten und überraschende Licht- oder Schattenpunkte zum Studium darbieten; und die allgemeine Übersicht wird je nach dem Platz, wo sich der Beobachter hingestellt, wechseln und nach der Schärfe und der Färbung seines eigenen Geistesauges wird er auch die Distanzen und die Farben im Bilde in sich aufnehmen. Ja, die Subjektivität des Beobachters wird in Sachen der Poesie noch von andern Einflüssen als den genannten bedingt, von der Nationalität, von der Zeit in welcher er lebt. Es ist kaum ein Paradox, dass die Kritik der Shakespear'schen Charaktere — von einigen berühmten wenigstens — uns eben so viel oder mehr noch lehren könnte über die Zeit und die Personen, von welchen diese Kritik ausgegangen, als über Shakespeare's Werke selbst. Man erinnere sich nur wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Hamlet-Kritik in Deutschland alle Köpfe in Bewegung gebracht hat. Hamlet und Faust — an diesen Namen verknüpft sich eine ganze Geschichte des Geisteslebens vorzüglich in Deutschland, aber auch in andern Ländern Europa's. Und was hat man nicht in Hamlet gesucht und zu finden vermeint? Hat man nicht manchmal den Dänischen Prinzen zu einem Repräsentanten der politischen und philosophischen Ideale und Bestrebungen einer Gährungszeit gemacht? Wir verurtheilen keineswegs die psychologische Kritik in der Shakespeare-Kunde, aber wir halten doch auch fest an der Meinung, dass sie nur einen beschränkten Werth besitzt, wenigstens im Interesse der Lectüre und des Verständnisses von Shakespeare's Poesie, welche die Kritik mit ihren Kräften doch eigentlich am meisten fördern sollte, nicht für die alleingültige gelten darf.

Was wir nun hier über die Shakespear'schen Charaktere bemerken wollen, wird über die Grenzen einer allgemeinen Übersicht, welche diese ganze Welt zu umfassen und ihren von andern poetischen

Welten scharf sich unterscheidenden Charakter zu ergründen sucht, nicht hinausgehen. In einem vorigen Capitel (Cap. II) haben wir die Shakespear'sche Gesellschaft nur mit der Welt selbst aus welcher sie geboren, verglichen, jetzt werden sich uns noch andere Gesichtspunkte eröffnen.

Unsre Aufmerksamkeit werden vorzugsweise solche Merkmale in Anspruch nehmen, welche alle oder einige Charaktere unter sich gemein haben, weit mehr als diejenigen, welche jedem besondern Charakter in Unterscheidung von andern eigen sind. Und vor allem wird uns die Frage beschäftigen, in welchem innigen Verbande diese Schöpfungen der Shakespear'schen Phantasie mit der Zeit, in welcher der Dichter gelebt und zugleich mit seiner eigenen Entwicklung stehen; wie sich darin ein Fortschritt, eine allmähliche Umgestaltung in der Denkweise des Dichters selbst bekundet, in so fern seine Objektivität welche jeden Versuch in ihn selbst einzudringen zurückzuweisen scheint, diesen Versuch gestattet.

II.

Der Leser weiss, dass es unsre feste Überzeugung ist, welche wir im IIten Capitel ausführlich ausgesprochen und mit Belegen unterstützt haben, dass Shakespeare unmittelbar für seine Zeit und sein Volk gedichtet und gearbeitet hat, dass er seine eigene Welt der wirklichen entlehnt und aus seinem Publikum für sein Publikum geschrieben hat. So sah dann das Publikum auf Shakespeare's Bühne sich selbst wie in einem Zauberspiegel. Wir gebrauchen hier das oft benutzte und fast banal gewordene Wort Zauberspiegel, weil man in einem gewöhnlichen Spiegel nur sein eigenes, wirkliches Bild reflektirt sieht, während der märchenhafte Zauberspiegel der Poesie ein durch die Umschaffung der dichterischen Phantasie idealisirtes Bild des äussern und des innern Menschen zurückzugeben vermag. Und eine Sache idealisiren heisst in diesem Falle nicht sie verschönern — es sei gestattet diese so oft verkündete Wahrheit noch einmal ans Licht zu führen — damit sie in sittlichem Werthe eine höhere Stufe ersteige, sondern sie markanter machen, ihr

eine wärmere Farbe, eine kräftigere Zeichnung der Linien zutheilen, damit die Phantasie sie erschaue und lebhaft empfinde [1]).

Shakespeare dichtete aus seinem Publikum für sein Publikum, das ist der Grundsatz seiner Kunst. Daher die Lebenswahrheit, Urkräftigkeit und Frische seiner Geschöpfe, denn nur was unmittelbar der Natur entlehnt worden kann vermittelst der Kunst wieder zur Natur werden. Die Natur ist eifersüchtig wie der Gott Zebaoth der Hebräer, sie gestattet keine lebensfähige Existenz, welche nicht ihrem Cultus ihr Dasein verdankt. Alle Geschöpfe, welche bloss einem dichterischen Träumen entsprungen sind, sind unwahr, mögen sie übrigens so anziehend und verführerisch sein wie sie wollen. Sind sie unwahr, so gehören sie auch nicht auf der Bühne, sollten von dort verjagt werden, weil durch das Aufziehen des Vorhangs vor unsren Augen eine imaginäre Welt eröffnet wird, in welcher Menschen, Schauspieler, in der angenommenen Gestalt andrer Menschen (die Persona) uns eine Geschichte aufführen sollen aus dem menschlichen Leben. Wir erhalten dadurch das Recht zu fordern, dass der Wahrheit Genüge geleistet werde. In andern litterarischen Gattungen, wo die Darstellung der Welt kein zwingendes Gesetz sondern eine Beigabe oder etwas Gleichgültiges ist, dürfen unwahre Geschöpfe Zutritt haben, auf der Bühne nicht. Nur haben wir unter Wahrheit zu verstehen, erstens was unsrer Erfahrung entspricht, sodann was über sie hinausgehen kann, wir aber aus den Händen des Dichters annehmen, wenn es unsren Erfahrungsschatz vermehrt ohne dass wir von unsrem eigenen giltigen, ganz verbürgten Besitze dabei einzubüssen haben.

Die poetische Wahrheit umfasst was wir erfahren haben sammt was wir glauben können, und der Leser wird sich erinnern, was wir an einer andern Stelle über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

---

[1]) Dieses Idealisiren, wollen wir noch hinzu bemerken, ist, psychologisch zergliedert, eine unbewusste Thätigkeit des wahrhaft poetischen Geistes, welche nach allem billigen Vermuthen, innig mit dem Wesen der Phantasie selbst oder der Assimilation zusammenhängt. Über das wie und wodurch aber verkehren wir in völliger Unsicherheit. Das andere Idealisiren hingegen, das sittlich verschönern ist ein bewusstes Verfahren, weil es auf einer Wahl, einer Absonderung und neuer Zusammenstellung der Dinge und ihrer Elemente durch den Willen beruht.

bemerkt haben [1]). Da unser Erfahrungskreis immer ein sehr beschränkter ist, so kann vieles Wahr oder Wahrscheinlich — zwei Grade des selben Begriffs — sein, was wir beim ersten Anblick nicht sofort geneigt sind dafür zu erkennen Der Inhalt desjenigen, was wir gläubig vom Dichter annehmen, wechselt mit den Zeiten und Völkern. Dass Shakespeare nun diesem Wahrheitserforderniss immer gehorcht hat, ist von uns an verschiedenen Stellen unsres Buches mit Nachdruck betont worden. Wir haben Shakespeare einen objektiven Dramatiker genannt, wir haben ihn einen Realisten genannt, nur mit der Hinzufügung, das sein Realismus weit mehr in sich fasst als heut zu Tage unter diesem Begriffe meistens verstanden wird. Das sind alles Benennungen und Betrachtungen derselben Sache, dass er die Wahrheit auf poetische Weise geschildert hat. Für Shakespeare's Publikum waren seine Dramen der Zauberspiegel in dem es sich selbst erblickte; für die Nachwelt, für uns also, sind sie der Zauberspiegel in dem wir die englische Welt der Regierung Elisabeth's und Jakob's, nebst ihren Weltsansichten und Volksglauben erblicken. Doch behauptet man, und mit dem vollsten Rechte, Shakespeare's Charaktere seien von ewiger Wahrheit und unvergänglicher Lebensfrische, Urtypen der Menschheit, in welchen die wichtigsten und tiefsten psychologischen Fragen wie verkörpert sind, und man werde wie aufhören können aus diesen Quellen Belehrung und Weisheit zu schöpfen über die wahre Natur des Menschen. Lässt sich nun diese hohe Werthschätzung übereinbringen mit unsrer Versicherung, Shakespeare habe doch nur die Leute seiner Zeit geschildert? Diese Frage liegt uns jetzt vor. Die Beantwortung derselben wird bedeutend erschwierigt dadurch dass wir Shakespeare's Schöpfungsweise, den vermuthlichen Weg den er eingeschlagen bei der Erschaffung seiner Menschenwelt, bei keinem andern grossen Dichter in diesem Maasse zurückfinden, wenigstens dasselbe nicht nachweisen können. Erklären wir uns darüber näher.

Ohne Zweifel haben auch andere grosse Dichter Typen und Charaktere von der allgemeinsten Verständlichkeit erschaffen, aber man sieht nicht wie diese mit der Zeit, in welcher der Dichter gelebt hat, zusammenhängen, wie sie aus dem Leben selbst her-

[1]) Cap. IV das Märchenhafte in Shakespeare's Poesie.

vorgesprossen. Dieses kann die Folge unsrer Unbekanntheit mit des Dichters Zeit und Lande sein, wie das bei HOMER der Fall ist. Wäre der Name HOMER etwas mehr als ein Schatten, wüssten wir etwas von seiner Persönlichkeit und von der muthmasslichen Zeit und Gesellschaft in welcher er gelebt, so vermöchten wir vielleicht den Boden, auf welchem die Ilias und Odyssea aufgebaut, auch in der Zeit des Dichters zurückzufinden. Denn alle diese Helden und Heldinnen haben, trotzdem uns das Verständniss für das Heroenthum durch die umgeänderte Cultur so ziemlich abhanden gekommen, doch übrigens noch sehr vieles, woran wir die unmittelbaren Merkmale von Mutter Natur erkennen. In dieser Hinsicht stehen sie vielleicht der Shakespear'schen Welt am nächsten, aber da der Culturboden in den grauen Nebeln der Vergangenheit gehüllt ist, so ist nun einmal keine Entscheidung darüber zu treffen. Typen des modernen Lebens haben uns ohne Zweifel die beiden Heroen der deutschen Dichtung, GOETHE und SCHILLER, geschenkt; Faust, Gretchen, Mephistopheles, Werther in erster Reihe, etwas weniger Wallenstein und Posa. Bei diesen aber, obgleich wir die Zeit, in welcher sie das Licht erblickt, sehr genau kennen, ist das Band mit dem wirklichen Leben selbst entweder gar nicht sichtbar oder doch kaum bemerklich. Wir wissen zwar sehr wohl, wie diese Charaktere entstanden, nämlich wenn wir das Leben dieser beiden Dichter kennen; und so ist dann auch da eine Blutverwandtschaft ersichtlich, aber nach der Seite des innern Lebens des Dichters hin, nicht oder nur wenig nach der äussern der Welt und diese kommt hier in Frage. Wenn die genannten Charaktere Goethe's und Schiller's unleugbar ein solches starkes Maass von Leben und Anschaulichkeit besitzen, so rührt das daher, dass der Dichter sein reiches inneres Leben objektivirt, gleichsam aus sich herausgearbeitet, und ihm eine Gestalt verliehen habe. Das ist aber eine von Shakespeare ganz verschiedene Art der poetischen Conception und Composition und kann uns als Vergleich und Exempel keine Dienste leisten. Uns sind nur zwei grosse Dichter bekannt, bei welchen gewisse Typen, aber in einer geringen Zahl, noch jetzt ihre Verbindung mit der sie umgebenden Welt offenbaren. Diese sind CERVANTES und MOLIÈRE.

Cervantes' Don Quyote steht wirklich inmitten der Spanischen

Welt seiner Zeit, er ist ein echter Sohn des gravitätischen, abenteuerlustigen und ritterlichen Volkes, welches einen CORTEZ und PIZARRO hervorgebracht. Doch erhebt er sich zu einer allgemeinen Bedeutung für die Menschheit, das Wort Don Quyotismus hat es ja bewiesen. Auch Molière hat solche Figuren erschaffen wie den Tartuffe und den Menschenhasser Alceste, welche dem allgemein Menschlichen angehören, und doch konnte nur die artificielle, lügenhafte Welt von Ludwig XIV sie so hervorbringen. Einen ähnlichen Zug der Abstammung sehen wir nun bei Shakespeare's Charaktern. Bei Allen, bei den grössten typischen Gestalten eines Hamlet, Lear, Macbeth, Richard, so gut wie bei Personen zweiten oder dritten Ranges, macht sich der Charakter der Zeit und des Landes ihrer Geburt bemerklich. Alle tragen das Gepräge der englischen Renaissance an der Stirn in ihrer Leidenschaftlichkeit, in ihrer übersprudelnden, alle ihre Adern erfüllenden Lebenskraft und Lebensfreudigkeit. Selbst bei dem Hamlet'schen Charakter, welcher unsre Behauptung sofort umzustossen scheint, ist dieser Zug anwesend, obgleich das schwarze Gewand der Melancholie das er trägt die Lust zum Leben zu ersticken droht. Und doch besitzt Hamlet einen viel grössern Lebensmuth, eine viel feinere Empfänglichkeit für die Genüsse des Lebens und erschaut es mit ganz andern Augen als der Pessimist von heut zu Tage. Wer mit unbefangenem Blicke und unbeirrt durch eine viel zu subjektive Kritik des Hamlet-Charakters ihn ruhig durchstudirt, wird bald erkennen, dass um in Hamlet einen Pessimismus, wie der Hartmann'sche, zu entdecken nicht der geringste Grund vorhanden liegt. Seine ganze Melancholie hat ihren Ursprung in erschütternden Thatsachen, welche alles aus den Fügen reissen und ihn, den jungen Idealisten zerschmettern müssen, der plötzliche Tod seines Vaters, die Erscheinung seines Geistes, die elende Krämerwelt voll Kriecherei und Schurkerei, in welcher er Athem holen muss. Und ihm fehlen die Kraft und die praktische Kunst diesen Augiasstall auszuleeren. Aber darum Hamlet zu einem missvergnügten, übersättigten und leidenschaftlosen Hasser des Lebens zu machen, wie es deren heut zu Tage genug giebt, ist eben so ungerecht wie unrichtig. Der Monolog über die Zukunft nach dem Tode und die Kirchhofphantasie, was enthalten sie anders als die

gesunden Principien einer materialistischen Denkweise, welcher jeder ähnlich gesinnte Denker beistimmen würde, ganz ungeachtet ob er übrigens eine aufgeweckte heitere oder eine trübsinnige Natur besitzt? Auch in der berühmten Beschreibung seiner Verdüsterung steht es deutlich zu lesen dass die Melancholie ihm ursprünglich fremd war, er hat all seine Freude unlängst verloren, und jetzt macht nichts ihm mehr Behagen, weder die Natur noch der Mensch. Im XVI Jahrhundert bestand kein Pessimismus von der Art, wie wir ihn jetzt auf allen Wegen und Stegen antreffen, denn der Skepticismus der aus uralten Zeiten datirt, und schon in der Bibel bei Hiob und Salomon, auch in der klassischen Welt bei Lucretius zu finden ist, ist keineswegs dasselbe. Der heutige Pessimismus, dessen physische Seite vielfach die Nervosität ist, ist ein Erzeugniss übercultivirter, morscher Zeiten, so wie im Römischen Kaiserreich und jetzt. Der Skepticismus hingegen, welcher keine objektive Werthschätzung der Dinge anerkennt und allen Sachen auf den Boden zu dringen sucht, daher in Mancher Augen eine trostlose Philosophie ist, da sie nie zu Endresultaten gelangt, immer verneint, selten bejaht, diese Philosophie zur Lebensanschauung erhoben ist von Montaigne in seinen Essais und von Shakespeare im Hamlet vertreten Und die melancholische Stimmung wird dann vom Skepticismus erzeugt, weil das ewige Zergliedern und Verneinen den Genuss verdirbt. [1])

Bei Shakespeare's Personen gehen Leidenschaften, Schicksal, Widerwärtigkeiten und Lebensglück aus ihrer lebenskräftigen, oft überstarken und für das Überflüssige einen Ausweg suchenden Natur hervor. Selbst die Narren, die affectirten Geringschätzer und Bekrittler, wie Jacques in Wie es euch gefällt, sind im Grunde heitere Menschen, die es aber der imponirenden Maske wegen lieben eine gewisse Weltverachtung zur Schau zu tragen. Nichts kann ihnen dann unangenehmer sein als dass eine kecke Dirne wie Rosalinde ihnen die Maske von der Nase wegnimmt und sie hell ins Gesicht auslacht. Und Timon, der grosse Menschenhasser, — hat nicht sein späteres Fluchen und Toben gegen die Menschheit seinen Ursprung in einer schuldlosen, fast kindlichen Güte und Zutrau-

---

[1]) „Denn wo viel Weisheit ist da ist viel Grämens", heisst es im Prediger Salomo's. Cap. 1. 18.

lichkeit? Shakespeare hat absichtlich neben ihn einen Apemantus, wie einen Thersites in Troilus und Cressida, gestellt als verächtliche Süjets, welche auf die Menschheit schimpfen bloss zum eigenen Spass und ohne dazu den geringsten Anlass zu haben. Wenn wir nicht fehlgehen indem wir dieses Merkmal der Lebensfreudigkeit in allen Shakespear'schen Charakteren ohne Ausnahme zu erkennen glauben, so werden wir um so mehr bestärkt in unsrer Überzeugung, die Shakespear'sche Welt besitze den innigsten Zusammenhang mit der Renaissance, sie sei zu betrachten wie ein Museum von grossen Gemälden, auf welchen wir die Menschen jener Zeit in ihrem Thun und Treiben erblicken. Wir haben aber oben zugestanden, es sei ein Widerspruch vorhanden zwischen unsrer Auffassung der Sache [1]) und der geläufigen, und dabei die Frage aufgestellt, ob diese beiden Auffassungen sich vereinigen lassen.

Um uns darauf vorzubereiten, werden wir die Reihe der Stücke, nach der jetzt allgemein angenommenen Entstehungszeit, durchlaufen, und fangen also mit Shakespeare's erster Periode an.

III.

Unter der ersten Periode verstehen wir Shakespeare's Werke bis auf den Hamlet. Diese sind nach der von den massgebenden Autoritäten angenommenen Reihenfolge diese. Die Tragödien Titus Andronicus, Romeo und Julia; das romantische Stück Pericles; alle die englischen Historien mit Ausnahme von Heinrich VIII; die Komödien Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmühe, die beiden Edelleute von Verona, der Sommernachtstraum, der Kaufmann von Venedig, die Zähmung der Widerspenstigen, die lustigen Weiber von Windsor, Viel Lärm um Nichts, Wie es euch

---

[1]) Wir wollen an dieser Stelle die Bemerkung einschalten, dass unsre Auffassung über das Wesen der Shakespear'schen Welt bereits früher einen Vorkämpfer gefunden hat in H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. Taine's Betrachtung ist aber nicht frei von Einseitigkeit, giebt nur die halbe Wahrheit. Von Shakespeare's tief philosophischem Geiste und auf den Grund der Seele durchdringendem Blicke, hat dieser Verfasser kaum eine Ahnung gehabt.

gefällt, Dreikönigsabend. Hier bietet sich schon eine ganze Menge von dramatischen Gestalten, welche der Leser schon lange kennt, und die ihn gewiss manchmal ergötzt haben. Was für Menschen sind nun diese Alle, in welchem Lichte zeigen sie sich, welche Lebenszwecke verfolgen sie, und wie haben wir sie zu verstehen?

Wir müssen erst unterscheiden. Pericles lassen wir ganz bei Seite, weil, wenn auch die erste Grundlage dieses räthselvollen Dramas in diesen Jahren fällt, doch das Stück in späterer Zeit höchstwahrscheinlich eine gründliche Umarbeitung erfahren hat. Ausserdem trägt es zu unsrer Kenntniss der Shakespear'schen Welt nur wenig bei und wir thun am besten es von der Betrachtung auszuscheiden. [1]) Denselben kurzen Process machen wir mit dem Jugendversuch des Dichters Titus Andronicus. Hier bewegt der Dichter sich noch ganz in den alten Geleisen der vor-Shakespear'schen Kunst, und was unverkennbar seine Hand und seinen Geist verräth, ist doch noch zu weit von der Naturwahrheit entfernt — wenn wir die Königin Tamora ausnehmen — um uns Material zu unsren Untersuchungen darbieten zu können.

Die vier Lustspiele, die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, die Edelleute von Verona und Sommernachtstraum enthalten eine Menge Figuren, aber unter diesen nur wenige wirklich plastische Gestalten. In der ersten keine; alle Personen sind die gewöhnlichen Typen der italienisch-Plautinischen Komödie, welche dem Dichter hier als Modell gedient hat. In der zweiten treten uns ein Paar wunderliche Käuze und aufgeweckte Spassmacher entgegen, wie der affectirte Don Armadio, der Schulfuchs Holophernes, der geistreiche Biron, Alle ohne Zweifel Menschen, deren Modelle damals auf London's Strassen einherliefen und jedem Blicke erkennbar waren. In der dritten sind die Charaktere sehr

[1]) Den Leser, der die schwierigen Fragen und Theorien zu welchen der Pericles Veranlassung gegeben, näher kennen zu lernen wünscht, verweise ich nach Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, Delius' Einleitung zu diesem Drama in seiner Ausgabe und nach einigen Aufsätzen im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Delius, Tischwitsch u. a. Delius hat über den Pericles und über Timon, welchen er damit in Verbindung bringt, eine fein ausgedachte Hypothese aufgestellt, um die Widersprüche des Stückes zu einer Lösung zu führen. Die Hypothese kommt mir aber vor jedes stichhaltigen Grundes zu entbehren.

schwach gezeichnet, weder Valentin noch Proteus haben etwas bemerkliches [1]), Thurio ist ein Thor und ein lächerlicher Esel, so wie noch manchmal bei Shakespeare vorkommen: Junker Christoph Bleichwang, Prinz Cloton. In der vierten tritt einerseits die Feenwelt hervor, welche sehr menschlich dargestellt aber in dieser Hinsicht nichts Unbekanntes bietet, daneben Theseus, Hippolyta, die beiden verliebten Paare, wenig hervorstechende Persönlichkeiten, endlich eine Gesellschaft von Handwerkern, sehr lebhaft nach der Natur gemalt. [2]) Bald folgt nun Shakespeare's erste, bedeutungsvolle Tragödie Romeo und Julia Hier finden wir theils halb und halb bekannte Persönlichkeiten, denn ein Benvolio, Mercutio, Tybalt sind nur Nüancirungen von den Edelleuten, einem Biron und ähnlichen. Auch der alte Capulet lässt sich auf den Herzog in den Edelleuten zurückführen, etwas mit andern Bestandtheilen gemischt. Die Amme und der gute Bruder Lorenzo sind Leute aus dem Volke und neue Erscheinungen, wozu Shakespeare seine Modelle gewiss überall bei der Hand hatte.

Was nun die beiden berühmten Verliebten endlich, Romeo und Julia anlangt, diese sind in Folge der hinreissend schönen Poesie, der prachtvollen Versen womit ihre Liebe umkleidet worden und des traurigen Endes, welches ihr junges, unser Herz gewinnendes Glück nimmt, sprichwörtlich geworden als das Muster eines treuen Liebespaares, und werden als solches auch ewig bewundert und geliebt bleiben. Wir müssen uns aber von dieser strahlenden Sonne der Dichtkunst nicht dermassen blenden lassen, dass wir die Augen schliessen vor der Thatsache, dass Romeo — Julia und alle gebildete Frauen lassen wir vorläufig bei Seite — keineswegs eine

---

[1]) Der Asthetiker M. Carrière ist der Meinung gewesen, dass Shakespeare hier ein spanisches Modell vorgeschwebt haben muss. In dem Grundmotive, dem Streit zwischen Freundschaft und Liebe findet er den Einfluss des Spanischen Dramas. Carrière, die Poesie, Leipzig, Brockhaus 1884. S. 634.

[2]) Auch der Sommernachtstraum hat Veranlassung zu kühnen Hypothesen gegeben. In einigen Verszeilen in Oberon's Mund (II, 1) hat man eine Anspielung auf Elisabeth, ihren Besuch zu Kenilworth und die da geplante aber zerscheiterte Heirath zwischen ihr und Leicester finden wollen. Dieser Vorfall fand aber Statt 1575, also plus minus 23 oder 25 Jahre vor der Verfassung des Dramas. Die Hypothese ist demnach wohl etwas vorsündfluthlicher Art, dünkt mich. Auch hierüber findet sich näheres bei Ulrici, in Delius' Einleitung und im Jahrbuch unter Aufsätzen von K. Elze und Kurz.

scharf markirte, vielseitig ausgebildete Persönlichkeit ist, er ist absolut kein psychologisches Räthsel, sondern im Grunde ein einfacher, vortrefflicher junger Mann, so wie Valentin in den Edelleuten.

Wir sind bis jetzt zu Romeo und Julia vorgeschritten, und müssen nun umschauen nach andern Werken, welche wir vorläufig überschlagen. Die englischen Historien laufen durch die Reihe der Komödien hin. Da die Jahre der Verfassung von beiden Gattungen nicht endgültig fest zu stellen sind für jedes Stück ins besondere, so müssen wir annehmen dass die Historien mit den Komödien gleichen Schritt gehalten, und demnach haben wir diese jetzt in unsre Betrachtung einzuziehen [1]).

Voran stehen die drei Theile von Heinrich VI. Viel Charakteristisches kommt da noch nicht vor, nur zerstückelt und zerstreut, aber genug um Shakespeare's Autorschaft, welche man angezweifelt hat, aufrecht zu halten. Wie z. B. die Scenen in welchen TALBOT auftritt, die Feindschaft des Cardinals BEAUFORT mit dem HERZOGE VON GLOSTER, die Figur der MARGARETHA VON ANJOU (welche wohl eine Zwillingschwester der Tamora zu nennen wäre) auch der König HEINRICH selbst, welcher als Schwächling ein Vorläufer von Richard II ist. Dann folgt Richard III, gewiss der Zeit nach von Romeo und Julia wenig getrennt. Und nach diesem eine Reihe von Historien, König Johann, Richard II, die beiden Theile von Heinrich IV und Heinrich V. Dazwischen, wie es scheint, die Komödie, der Kaufmann von Venedig.

Die englischen Historien nun haben ohne Zweifel für Shakespeare's Entwicklung eine höchst wichtige Rolle gespielt, sie müssen seine Studien des menschlichen Lebens von der ernsthaften, zum Tragischen hinneigenden Seite gewesen sein. Dass er sie dazu gewählt habe, ist sehr begreiflich. Die Geschichte ist ein festes Gefüge von Begebnissen in der Verbindung von Ursache und Folge, es herrscht da eine eiserne Nothwendigkeit und consequente Durchführung der Handlung, welche sich aus bestimmten Ursachen herleiten lässt, woran die Phantasie nichts zu ändern vermag, wenn ihr die Vernunft und der Wahrheitssinn keine absichtliche Fälschung des Gegebenen

[1]) Man vergleiche die Tabelle am Schluss des Werkes.

vorwerfen soll. Die Phantasie wird da in die Schule genommen, muss da so zu sagen auf den Schulbänken von einem ernsten Pädagogen trockene Grammatik lernen, ein mühsames und wohl verdriessliches Studium für ein leicht hinwegschebendes Wesen wie die Phantasie eines Shakespeare, aber ein höchst heilsames, weil es eine gediegene Grundlage anbrachte für den Zauberpalast, welchen der Dichter sich erbauen wollte. Shakespeare war sehr zum Phantastischen und Märchenhaften beanlagt. Diese Neigung hatte neben der Zeit, in welcher er geboren wurde, auch seine Heimath auf dem Lande in ihm entwickelt. Gerade auf dem Lande hauste und spukte weit und breit die alte germanische Götterwelt, das Elfen- und Koboldenwesen, der abergläubische Hang zu Vorzeichen, der Einfluss der Gestirne auf die Ernte u. s. w., der vielen örtlichen Sagen und Überlieferungen nicht zu gedenken. Diesen Märchenstoff, welcher seinen jugendlichen Kopf erfüllte, brachte er mit nach London. Da gesellte sich zu diesen ersten Eindrücken seiner Jugend die frische Empfindung des bunten Treibens auf den Strassen und in der Schenke, die reichen paradirenden Edelleute mit ihrer sonderbaren Sprache voll Quibbles und Conceits, die freimüthige prunkende Gefallsucht und Narrethei in ihrer ganzen Buntscheckigheit machte ihn staunen und zog ihn an. So ist es sehr natürlich, dass in seiner Jugend zwei Neigungen sein Herz theilten, die süsse Erinnerung an das Landleben und die Ammenmärchen und die aufgeweckte Lust zum Londoner Leben. Und diese Sympathien finden ihre Verwerthung und ihre poetische Gestalt in den vier ersten Komödien seiner Jugend. Vielleicht nun weil er empfand, dass aus diesen starken Neigungen ein Übel entstehen konnte, begab er sich in die Lehre bei einem strengen und trocknen Pädagogen, bei den alten Chroniken. Da konnte er lernen, wie die Leidenschaft im politischen Leben sich geberdet, wie sie aufkommt, wächst und stirbt, welche von der witzelnden Rede des Schlaraffenlebens so sehr abweichende Sprache sie führt; da durchdrang den jungen Dichter die Überzeugung dass eine Hälfte des Lebens erfüllt sei von Ideen, Bestrebungen und Trieben, welche mit denen eines Don Armadio, Mercutio und solcher amüsanten Narren und Prunker nichts zu thun haben; dass eine feenhafte Welt wie im Walde bei Athen wo die Liebenden hübsch mit einander Blindekuh spielen auf

Befehl von Oberon und Titania, welche mit ihrem Hofstaate das tolle Leben der Menschen zu ihrer eigenen Ergötzung ansehen wollen, zwar sehr schön und poetisch sei aber gewiss zum wirklichen Leben zu wenig Verwandtschaft habe um daraus fortwährend Stoffe für die Bühne zu bearbeiten. Ja, wie können wir wissen, wie viel Shakespeare aus dem Studium dieser Chroniken gelernt hat? Eine Thatsache liegt aber offen und klar vor unsren Augen. Die Geschichte der nationalen Vergangenheit bot dem Dichter die schönste Gelegenheit zu Studien des handelnden Menschen. Alle diese Könige, von König Johann bis Richard III eingeschlossen, haben eine wechselvolle Regierung gehabt, und die meisten, ja gerade diejenigen, welche Shakespeare behandelt, einen harten Kampf führen müssen gegen ein feindliches Schicksal. Sie wurden eine Beute in den Händen von anderen Mächtigern in Folge ihrer eigenen Schwäche oder erstiegen den Thron auf unrechtmässige Weise und hatten sich mühsam zu behaupten gegen ihre Gegner. Sie Alle, Johann, Richard II, Heinrich IV, Heinrich VI, Richard III hatten dieselbe Aufgabe zu lösen, das Gleichgewicht zu behalten zwischen sich selbst und ihrem Volke und Adel, und das vermochten sie meistens nicht, denn sie waren entweder schwach und parteiisch, oder gewaltthätig und tirannisch. Und merkwürdigerweise hat Shakespeare gerade mit dem Könige angefangen, dessen Regierung die Frage nach beiden Seiten gekehrt darbietet und in der verwickeltsten Form, mit Heinrich VI. In dieser Trilogie hat Shakespeare so zu sagen sich einen schwierigen Knoten, der die Geduld und die Erfindungskraft auf die Probe stellte, zur Lösung vorgelegt, und es ist ihm gelungen alle die Faden, den einen nach dem andern loszuwickeln. Es gab da ein tüchtiges Stück Arbeit; — die lange Regierung des schwachen Königs, erst der französische Krieg mit seinem schlechten Ausgang, die zunehmende Unzufriedenheit am Hof und unter dem Volke als Folge des nationalen Schimpfes; die ersten zwei Parteien, der Herzog von Gloster und der Kardinal Beaufort; dann die Politik Suffolk's, die Heirath des jungen Königs mit der herrischen Margaretha von Anjou, welche bald sich selbst und ihrem Geliebten Suffolk den höchsten Einfluss im Staate erwarb; sodann das Aufkommen der Partei von York, dazwischen noch der Volksaufstand von John Cade und dann das Losbrechen des Bürgerkrieges zwischen

den beiden Rosen, die vielen Schlachten der ersten Periode des Krieges, welche endet mit der Absetzung Heinrich's VI und der Thronersteigung Eduard's IV; darauf der allmächtige Einfluss Warwick's des Königmachers, der Sturz Eduard's IV und die Wiedereinsetzung Heinrich's und bald nachher die Rückkehr Eduard's aus Frankreich, seine Versöhnung mit seinen Brüdern und die entscheidende Schlacht bei Tewksbury, nach welcher Eduard den Thron zum zweiten Male ersteigt und die Lancaster-Familie für gut ihre Rechte verliert. Alle diese Haupt- und Untertheile des langen, kaum übersichtlichen Ganzen, von einander zu lösen und richtig wie es gehörte einander gegenüber zu stellen, — wirklich das war eine vortreffliche Übung für einen angehenden dramatischen Dichter. Schade dass es solche heut zu Tage nicht mehr giebt, wir hätten dann vielleicht etwas weniger zu klagen über die grundschlechte Composition so mancher dramatischen Produkte der Neuzeit. Am allerwenigsten ziemt es aber zu schimpfen auf diese dramatisirten Chroniken Shakespeare's, wie man das früher gethan und gelegentlich noch wohl lesen kann. Diesen dramatisirten Chroniken doch haben wir es zu verdanken dass er uns einen Julius Caesar, einen Othello, einen Coriolan hinterlassen, deren Composition mustergiltig ist.

Nach Heinrich VI behandelt er die Regierung andrer Könige, welche kürzer und weniger reich an Verwicklungen ist, wo nicht so viele Theile der grossen Frage in Behandlung kamen, diese aber dann auch mehr Sorgfalt in ihrer Ausführung erheischten und in ihren kleinern Verzweigungen und Ausläufern verfolgt werden mussten damit ein feineres Drahtgewebe von Ursachen und Folgen blosslag. Auf diesem Felde der englischen Geschichte endlich wurde Shakespeare's Geist auch philosophisch geschult, er konnte da an praktischen Beispielen studiren und darüber nachsinnen, wie alle Fähigkeiten und Schwächen eines Menschen vom Schicksal herausgefordert werden; wie der unerbittliche Lauf der Begebnisse, welcher ihn mitreisst und ihm nur die Wahl lässt entweder sie unter seinen Willen zu zwingen oder willenlos sich auf dem Strom forttreiben zu lassen, bis er in den Strudel versinkt, den Menschen zwingt auf dem Felde der Politik Farbe zu bekennen. Die starken Leidenschaften, der rücksichtslose Egoismus treiben da in noch stärkerm Maasse als sonst ihr Wesen. Wollte der Dichter nun diese Stoffe zu

Dramen verarbeiten und dabei höhere Bedingungen erfüllen als seine Vorgänger, die Verfasser der ältern, oft sehr hölzernen und leblosen Historien sich gestellt hatten, so hatte er sich in die Natur dieser Leidenschaften zu vertiefen, sie in sich aufzunehmen, seine Phantasie davon zu erfüllen und sie dann wieder von Stufe zu Stufe, von Phase zu Phase aus sich heraus zu entwickeln, und sie mit seinen Kunstmitteln der Sprache und des Styls in eine so lebensvolle Gestalt zu giessen, wie sie wirklich einmal in der Brust dieser alten Könige getobt und geherrscht hatten. So lässt es sich erklären, dass wir hier einige Figuren finden, welche sich dem Allgemein-Menschlichen mehr nähern als die Don Armadio's, Mercutio's und Romeo's, welche ausser der Renaissance nicht gut begreiflich sind. Richard III, Richard II, König Johann in etwas geringerm Maasse, Heinrich IV, der Prinz Heinz und nachherige König Heinrich V, und als starke Antithesen daneben Percy Hotspur und Falstaff; — das sind Leute von ganz anderm Schlage.

Unter diesen ist Richard III, der Liebling der Schauspieler und vieler Shakespeare-Leser die am wenigsten psychologisch interessante Figur wie Falstaff es am meisten ist; er ist vielmehr eine personifizirte Leidenschaft, und in Hinsicht auf Shakespeare's Entwicklung, sollte man ihn betrachten als das Studium von verschiedenen auf der Bühne wirksamen Äusserungen einer selben Leidenschaft, der Herrschsucht. Und das ist wohl der Grund, warum die Schauspieler ihn so gern spielen, obgleich sie sich dieses Grundes vielleicht nicht bewusst sind. Richard II ist eine weniger dankbare Rolle, aber ein viel feiner und tiefer beanlagter Charakter. Alle diese genannten Charaktere nun sind eng mit einander verbunden. Mit einer Frage ist das Räthsel ihres Schicksals ausgesprochen. Besitzen sie Seelenstärke oder nicht, sind sie geborene Herrscher über die Menschen oder nicht, wiegt bei ihnen am schwersten die Ehre und die Pflicht oder das Genussleben? Dann sind sie kraft der ihnen innewohnenden starken Leidenschaft geneigt zu übertreiben nach der Richtung wohin ihr Egoismus sie hinzieht. Richard III übertreibt seine Herrschsucht und taumelt vom einen Verbrechen zum andern bis er fällt. Richard II ist der ausgeprägte Schwächling, der nur die Leidenschaft über Kindereien zu philosophiren kennt, er ist eitel und schönrednerisch und merkt nicht einmal dass man ihn

verachtet und verhöhnt. Heinrich IV der Usurpator hält sich vorsichtig von Ausschreitungen fern, ist ein Praktiker und weiss sich zu beherrschen, gelernt durch das Beispiel seines Vorgängers und er bekommt noch weitere Übung in den nie aufhörenden aufrührerischen Bewegungen der Adelsparteien. Der junge Prinz Heinz fängt es an wie Richard II, aber noch zu rechter Zeit lenkt er ein und wird ernsthaft. Er ist vielleicht die einzige Person im ganzen Shakespeare, von dem sich mit einigem Recht sagen liesse, dass er in Verhältniss zu der Natur etwas schöngefärbt sei. Endlich die Beiden, welche die äussersten Enden dieser Kette in ihren Händen halten, der tollkühne Percy, der nur für den Ruhm, den Sieg auf dem Schlachtfelde und das Heldenthum lebt, ein ächter Soldat, dem nur das Militär und sonst nichts gilt. Dagegenüber der immer lustige und nimmersatte Sir John Falstaff, dem das irdische Dasein ein herrliches Schlaraffenleben sein soll, das sich seinem Blicke darthut wie eine bis in die Unendlichkeit fortlaufende Reihe von Fässchen mit Sekt gefüllt, die er nicht zu bezahlen braucht. Percy und Falstaff sind solche sich ergänzende Naturen wie Don Quyote und Sancho Panza. Percy stirbt den Heldentod und Sir John endet seine Carrière auf weniger ruhmreiche Art, denn nachdem er immer mehr verludert und verlottert, und das wurmstichige Gebäude in welchem seine Seele haust nicht länger zusammenhalten will, stirbt er in den Armen seiner alten Freundin, der Wirthin Mistress Quickly, wie es auf komisch-tragische Weise erzählt wird in Heinrich V (Akte II, Sc. 3). Shakespeare hat beide Existenzen sehr nahe an einander gebracht, Falstaff trägt den todten Heissporn auf seinem Rücken fort in der Schlacht bei Shrewsbury und behauptet steif und fest dass er ihn getödtet habe. Das ist gewiss die grossartigste Parodie auf den Militärismus und den Kriegsruhm, wofür noch so Viele schwärmen, die geschrieben werden konnte. Allerdings, so wie Falstaff zu leben ist niederträchtig und gemein, aber Henry Hotspur's Dasein ist doch auch wenig besser als das eines schönen Seifenblasens.

Aus allem vorhergehenden schliessen wir also, dass in den englischen Historien zum ersten Mal Personen auftreten, bei welchen wir das Modell in London's Strassen nicht sofort erblicken. Zwar sind wir überzeugt, dass auch für diese Porträts Skizzen nach der

Wirklichkeit gemacht sind, und bei Heissporn und Falstaff zeigt sich das am deutlichsten, aber der Dichter hat sich, nach unsrer Meinung, hier eine ganz andere Aufgabe gestellt als in den vorhergehenden Lustspielen, nicht die Menschen abzubilden wie er sie überall beobachten konnte mit ihrer Sprache, Gewohnheiten u. s. w., sondern ihrer Vielseitigkeit auf die Spur zu kommen, ihre Leidenschaften in ihrem Lauf zu verfolgen, kurz sie mit der Phantasie umzubilden und mit ihnen, so zu sagen, Experimente an zu stellen, sie durch allerlei Lagen und Glückswechsel, wie die Geschichte das vorschrieb, hinzuführen.

Es scheint uns eine Erscheinung von Wichtigkeit, ja ein Fingerzeig zu sein, dass Shakespeare gerade in der selben Zeit, wo er die Historien schrieb, auch eine seiner bedeutendsten Komödien verfasst hat, den Kaufmann von Venedig. Die Thatsache, dass der Kaufmann in dieser Zeit fällt, steht ausser Zweifel, denn Meres erwähnt es unter andern Stücken der ersten Periode. [1]) Es ist uns nun nach wiederholter Lectüre dieser überaus schönen Komödie vorgekommen, dass sie zu folgenden Fragen und Bemerkungen berechtigt. Es ist vollkommen wahr und wir sind durchaus davon überzeugt, wie sehr die äusserste Vorsicht geboten ist bei der Aufstellung einer Hypothese in Bezug auf Shakespeare's Thätigkeit als dramatischer Schriftsteller. Weil es so viele Räthsel giebt, zu welcher Lösung man gern das seinige beitragen möchte, liegt die Verführung eine Erklärung zu erfinden immer nahe, und man täuscht sich manchmal über die Stichhaltigkeit der Gründe, welche den Anschein haben unwiderlegbar zu sein. Und doch können wir uns in diesem Fall der Hypothese nicht enthalten. Die Frage nach Shakespeare's Entwicklungsgang ist die wichtigste auf dem ganzen Felde der Shakespeare-Forschung und zugleich die am wenigsten

---

[1]) Die Stelle in Meres, *Palladis Tamia* (1598 erschienen) lautet also: „*As Plautus and Seneca are accounted the best for comedy and tragedy among the Latins, so Shakespeare, among ye English, in the most excellent in both kinds for the stage, for comedy, witness his Gentlemen of Verona, his Errors, his Love's Labour lost, his Love's Labor wonne* [ein mysteriöser sonst unbekannter Titel unter dem man entweder *the Taming of the Shrew* oder *All's well that ends well* hat zurückfinden wollen] *his Midsummernightsdream and his Merchant of Venice; for tragedy, his Richard the second, Richard the third, Henry the fourth, King John, Titus Andronicus and his Romeo and Juliet.*"

aufgeklärte. Möge ihr grosses Interesse für die Litteraturgeschichte uns entschuldigen, wenn wir den Versuch wagen über den Kaufmann eine Theorie aufzustellen, welche vielleicht Manchen etwas überraschend und seltsam vorkommen wird. Es herrscht in diesem Drama trotz des klaren Styls, der Abwesenheit dunkler Stellen und der Anschaulichkeit einiger Charaktere, doch eine gewisse Unklarheit und Zweideutigkeit. Man fragt sich oft, was denn eigentlich die Intentionen des Dichters hier mit seinen Leuten gewesen seien? Die verschiedene Beurtheilung, welche besonders der Shylock-Charakter erfahren, giebt Veranlassung zu dieser Frage. In Shylock ist kein Räthsel enthalten wie in Hamlet, er ist eine durchaus einfache, durchsichtige Natur, und doch ist man in Verlegenheit, welchen Maassstab des Urtheils man an diesen Menschen anlegen muss Betrachten wir die Sache etwas näher. Shylock ist grausam und rachesüchtig im hohen Grade, aber wie viel Ursache hat er nicht dazu? Wie hat man ihn verunglimpft, geächtet, misshandelt sein Leben lang! Und wenn ihn das grösste Übel überkommt, dass die Christen nicht zufrieden damit ihm bei jeder Gelegenheit ihre höhnische Verachtung zu bezeigen — wie der sehr unchristlich handelnde Kaufmann Antonio in erster Reihe — noch obendrein in sein eigenes Haus, sein theures Besitzthum, sein Familienleben das er nach altväterlichen Sitten für heilig hält und dem profanen Auge verschliesst, eingreifen, ihm seine Tochter entrauben, sein Geld entstehlen, oder wenigstens dabei behilflich sind, so findet der arme Mann bei der öffentlichen Gerechtigkeit, die ihn doch davor wenigstens in Schutz nehmen sollte, nur ein schwaches Gehör, eine laue Theilname. Der leichtsinnige Freier Lorenzo brennt mit dem Mädel und den Juwelen des Vaters vollends durch und lacht den gefoppten Schwiegerpapa bequemlich aus, er braucht sich nur ein Paar Wochen auf dem Landgute der reichen Portia versteckt zu halten, und die Gerechtigkeit und die Polizei können ihm nichts anhaben. Heine sagt in seiner gewöhnlichen geistreichen aber zutreffenden Weise über diesen saubern Herrn das folgende: „Was gar den Lorenzo betrifft, so ist er der Mitschuldige eines der infamsten Hausdiebstähle, und nach dem preusischen Landrecht würde er zu fünfzehn Jahren Zuchthaus verurtheilt und gebrandmarkt und an den Pranger gestellt werden; obgleich er nicht

bloss für gestohlene Dukaten und Juwelen sondern auch für Naturschönheiten, Landschaften im Mondlicht und für Musik sehr empfänglich ist." Brauchen wir uns dann so sehr zu wundern darüber und gar noch zu entrüsten, dass der Jude seinen lang aufgespeicherten Hass gegen das ganze Christenpack der Stadt Venedig, das ihn genug gequält, jetzt da ihm die Galle überläuft durch einen frechen Diebstahl, welcher ihn eines grossen Theils seines Vermögens beraubt, ein für allemal an Antonio, den er für den Hauptanstifter hält, sättigen will? Ich möchte den sehen, der in einem ähnlichen Fall nicht vor Wuth stampfen und das Bedürfniss der süssen Rache empfinden und auch darnach greifen würde wenn ihm auf einmal die Gelegenheit geboten würde. Oder sind die taubenmilden Christen vielleicht zu solchen Gefühlen nicht zugänglich? Was thut hier überhaupt die Religion ab? Nichts. Shylock's Fall ist ein Fall der allgemeinsten Bedeutung, und das Culturelement der Antagonie zwischen Christen und Juden ist vom Dichter nicht dermassen ins Licht gerückt, dass wir darin unsern Standpunkt zu suchen haben. Shylock's Rache ist barbarisch, empört uns. Gut, aber die Übertreibungen liegen nun einmal in der menschlichen Natur, und starke Ursachen haben dem entsprechende Folgen. Und ist es weniger empörend, dass dieselbe laue Gerechtigkeit, welche auch wieder nichts zu erfinden weiss um ihren Standesgenossen Antonio zu beschützen, sobald Shylock's Plan sich zerschlagen über den Juden herfällt, ihm die Reste seines Vermögens abnimmt und zwingt Christen zu werden? Sehen wir endlich die andere Partei an. Wer sind diese Gegner Shylock's? Antonio, der weinerliche, sentimentale Antonio, der sich erbost wenn Jemand für das geliehene Kapital Zinse nimmt, dessen Ideal ist Geld umsonst zu leihen und noch dazu dem Herrn Bassiano, der viel brauchen kann, auch freimüthig genug ist das seinem lieben Antonio offen zu bekennen, wohl wissend dass der brave Antonio sich gutmüthig ködern lässt mit sentimentalen Reden. Ich möchte fast fragen, was man auf der Berliner Börse von einem solchen Kaufmann halten würde? Und das alles für Bassiano, den unverkennbaren Glücksjäger und Glücksvogel, Speculant auf die Heirath mit der reichen Portia. Shakespeare ist diesmal wohl sehr freundlich gestimmt, dass er das Handelsgeschäft oder die Firma Antonio & Sentimentalität noch

durch eine märchenhafte Wendung der Handlung vor einem schliesslichen Bankerott bewährt und das Haus aufrechthält, welches unverhofftes Glück der Mann selbst wirklich nicht seinem guten Rechnen zu verdanken hat. Halten wir hier ein und machen wir keinen Hehl daraus zu bekennen, dass wir nicht verstehen was Shakespeare hier eigentlich mit seinen Leuten vorgehabt habe, er, der sonst über den sittlichen Werth seiner Personen nie im Unklaren ist. Nehmen wir das ganze Stück als scherzhaft, so verstossen wir gegen unsre eigenen Empfindungen; nehmen wir es ernsthaft, wie es doch zu sein scheint, so begreifen wir nicht, was der Dichter hier gewollt hat. Wagen wir jetzt einen Versuch diese Zweideutigkeit aufzuheben.

Erstens, Shylock als poetische Figur betrachtet, kommt uns vor eine Zwischenstufe zu sein zwischen den gewöhnlichen Porträts der Londoner Gesellschaft — wozu Bassanio, Lorenzo, Gratiano etc. zu rechnen — wovon er sich unterscheidet durch eine viel ausführlichere Behandlung, eine Rembrandt-ähnliche Pinselführung in den verschiedensten Scala's und Übergängen von Farbentönen überall in breiten Massen aufgelegt, und den Typen von psychologischer Tiefe und von bedeutender Vielseitigkeit ihrer Vermögen und Fähigkeiten, welche wir bereits in den englischen Historien vorgefunden. Er hält dazwischen die Mitte. Aber er ragt, neben Portia, gewaltig über die Andern hinaus. Und in diesem schiefen Verhältniss liegt ein erster Grund für unsre Parteinahme für seine Person. Wäre Shylock eine gewöhnliche Figur, so würde uns auch sein Loos weniger ans Herz gehen. Ist diese ungleiche Proportion nun ein zufälliger Mangel des Dramas, oder ist dafür ein Grund? Wir glauben das letztere, und ihn hierin suchen zu müssen. Shakespeare muss in dieser Zeit doch einmal die Probe gemacht haben mit einer Vereinigung in einem Stücke der beiden oder der drei Richtungen — die Sittenschilderung, das Märchenhafte und das psychologische Studium — in welchen er schon so viele besondere Studien gemacht hatte. Das ist nichts als natürlich, wenn wir uns vor Augen halten dass Shakespeare's Weg ein langer war, mit vielen Zwischenstationen, ehe das Endziel erreicht war, aber dass er auch an keiner Station sich unnütz aufgehalten, im Gegentheil an jeder Station die verfügliche Zeit zu seinen Zwecken verwendet, nie wieder

umgekehrt und immer weiter zu einer höhern Station fortgeschritten ist. Shakespeare's beispiellos rasche Laufbahn, seine unbegreiflich schnelle Entwicklung, mit welcher kein andres Dichterleben sich vergleichen lässt, lässt auch darüber keinen Zweifel übrig dass er immer gewusst habe was er wollte und des Herumtappens nicht viel gewesen sei.

Shylock ist dann ein Ergebniss der historischen Studien. Die Andern hingegen sind lauter Personen des Lustspiels. Die Handlung geht theilweise von Shylock, als Hauptperson, aus, seine Leidenschaft will die motorische Bewegungskraft aller folgenden Ereignisse sein, aber sie wird es nicht oder nur theilweise. Es stehen noch zwei Handlungen daneben und zwar, die eine eine Intrigue, so wie sie in der italienischen Komödie vorkommt, wo die Prellerei und Fopperei in lustige Form gehüllt auf erheiternde Weise wirken, die Lorenzo-Jessica Episode; die andere Handlung, die Portia-Bewerbung ist mit märchenhaften Bestandtheilen zugesetzt. Betrachten wir nun das Drama als Ganzes, so scheint uns nicht was die Composition oder Zusammenfügung der drei Theile, denn diese ist untadelhaft, sondern was den allgemeinen Ton und die herrschende Stimmung ånlangt, das eine nicht zum andern zu passen. Das Komische verliert durch das Ernsthafte an Heiterkeit, das Ernsthafte scheint uns leichtsinnig aufgefasst. Das Motiv der drei Kästchen hat mir nie gefallen können, und die Ursache mag dann darin gelegen sein, dass Shakespeare das Märchenhaft-Bizarre, womit er sonst so glücklich ist, hier nicht glücklich angebracht hat. Portia's Ehe ist kein Gegenstand um sie von solchen zufälligen Spielereien abhängig zu stellen. Aus demselben Grund habe ich gegen den Diebstahl an Shylock begangen, wichtige Beschwerden. Ich verdamme Jessica und Lorenzo und begreife nicht, wie Shakespeare diese Leute, wie es scheint, noch unter seinen Schutz nehmen kann. Es ist ein Motiv der italienischen Intrigue-Komödie, wo der Gegenstand der Prellerei gewöhnlich nicht so bemitleidenswerth ist wie Shylock. Wäre dieser ein lächerlicher, alter jüdischer Pfandverleiher, so würden wir uns aus der ganzen Sache nicht viel machen, auch nicht daraus, dass er am Ende ein Christ werden muss, was jetzt ärgerlich ist. Auch in Antonio sind wohl die Spuren der Doppelnatur des Stückes nicht ganz verwischt. Diese unbestimm-

bare Persönlichkeit, halb Fisch und halb Fleisch, wie Heine ihn richtig bezeichnet hat, wird uns unbegreiflich, da Shakespeare sonst die flauherzige Sentimentalität gründlich hasst; (freilich kann er auch nicht nachlassen ihm von Gratiano beissende Sticheleien über seinen affectirten Ernst sagen zu lassen) aber nach unsrer Hypothese wäre er also wie ein Bastard von einem tragischen Vater und einer komischen Mutter zu betrachten.

Wir werden in unsrer Auffassung des Kaufmanns noch bestätigt, wenn wir darnach die beiden Theile von Heinrich IV in Betracht nehmen. Hier scheint uns die Probe der Vereinigung, welche dem Dichter im Kaufmann mehr oder weniger misslungen, vortrefflich ausgefallen zu sein. Shakespeare hat hier mit den ernsthaftesten Ereignissen der Geschichte Bestandtheile aus dem lustigsten Reiche der Komödie, die Falstaffiaden zusammengebracht, und die beiden Theile haben sich auf die glücklichste Weise zu einer Einheit verbunden. Beide Welten greifen nicht in einander über, sie sind getrennt und jede hat ihre eigene, ihr zukommende Atmosphäre. Und doch sind sie harmonisch zusammengeschmolzen durch die allmähliche Umkehr, welche bei Prinz Heinz Statt findet, und noch mehr durch Falstaff's Theilnahme an dem Krieg, seine parodistische Stelle darin Gehen wir nach diesen Erörterungen unsern Weg weiter, der uns bald zum Hamlet führen muss

Es folgen nun noch verschiedene Komödien. Erst die Zähmung der Widerspenstigen und die lustigen Weiber von Windsor. In beiden herrscht die Farce vor und die Figuren sind darnach angemessen, eine Gesellschaft von Edelleuten und Bürgern, welche eine barocke Sprache und allerlei Modethorheiten affektiren, oder die Zeit mit Liebeshändel und lustigen Einfällen vertreiben. Über die drei nächstfolgenden, Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Dreikönigsabend können wir rasch hinweggehen. Wir kennen diese Menschen grossentheils schon unter andern Namen; es ist wahr dass die Reproductionen immer modifizirt sind, nie dieselben Menschen unter denselben Verhältnissen auftreten, so dass uns die Ähnlichkeit nicht sobald auffällt, und in so fern wiederholt der Dichter sich auch nicht. Aber eine gewisse Verwandtschaft lässt sich doch nicht in Abrede stellen, sie sind Alle zurückzuführen auf Typen der Londoner Gesellschaft. Dann und wann treten

neue Glieder auf, wie Monsieur Jacques, Malvolio, der Herzog Orsino vielleicht. Nun, mürrische, eingebildete Hausmeister wie Malvolio gab es ohne Zweifel genug in England, und philosophirende Reisende à la Sterne, welche nachdem sie ein Stück der Welt gesehen nach Hause gekommen sich gern das Air eines Kosmopoliten gaben und über die heimischen Krähwinkelsitten die Nase rümpften, solche fanden sich damals überall In dieser selben Zeit nun hat Shakespeare an seinem Hamlet gearbeitet. In welchem Jahre ungefähr das Stück von ihm in fertigen Zustand gebracht und seine erste Aufführung auf der Bühne erlebt habe, lässt sich unmöglich entscheiden. Alle Versuche dieses Jahr genau zu bestimmen sind umsonst gewesen, man hat die Wahl zwischen 1598 und 1603 oder 1604 höchstens. Muthmasslich hat er diese seine zweite Tragödie (wenn wir Romeo und Julia für die erste rechnen) ein Paar Male umgearbeitet, vielleicht erst eine vorläufige Skizze gemacht, diese aufführen lassen und dann die Überzeugung gewinnend dass noch Abänderungen anzubringen wären, sie umgearbeitet und so verfasst, wie sie uns jetzt vorliegt. Sicher ist diese doppelte Bearbeitung nicht, aber man ist auf diesen Gedanken gekommen durch das Vorhandensein einer älteren Quarto-Ausgabe, deren Text von den andern Quarto's und der Folio erheblich abweicht, sogar für Polonius und Reynaldo andere Namen aufweist [1]). Wenn wir jetzt umschauen, so ziehen wir als die Summe unsrer Erfahrungen, dass Shakespeare nach der Vollendung seiner historischen Werke oder während derselben die Reihe seiner Komödien weitergeführt und mit noch verschiedenen Exemplaren vermehrt habe; und dass er sich daran anschliessend unterdessen auf seinen Hamlet vorbereitet habe, welcher dann, in welchem Jahre ist unsicher, aber wahrscheinlich doch um die Wende des Jahrhunderts, in erster oder zweiter Bearbeitung gefolgt sei und die Reihe der jetzt folgenden Tragödien eröffnet habe. Vielleicht ist diese Reihe noch einmal unterbrochen worden und dann gewiss im Anfang, durch die Komödien Ende gut Alles gut und Maass für Maass, vielleicht auch war sie eine durchlaufende, und sind diese beiden und besonders die erstgenannte, früher zu stellen. Troilus und Cressida, das von Einigen noch zwischen

[1]) Man sehe über diesen Punkt die Einleitung zu Hamlet in Delius' Ausgabe.

die Tragödien eingeschoben wird, findet seine passende Stelle besser einige Jahre später, wie wir nachher sehen werden. Ungeachtet der Ungenauigkeit aller chronologischen Angaben über Shakespeare's Werke und der Unmöglichkeit das Jahr jedes Stückes fest zu stellen, scheint uns doch eine deutlich sichtbare rothe Linie durch das Ganze hinzulaufen. Und diese ist folgendermassen zu bezeichnen. Shakespeare hat damit angefangen in der ersten Periode seiner Laufbahn eine unendliche Masse Porträts nach der Natur zu zeichnen, er füllt allmählich eine Mappe mit Skizzen, und er wendet seine Augen am liebsten solchen Modellen zu, welche sich am allerersten bemerklich machen, wie der Edelmann nach der Mode, der spassmachende Knecht, der Londoner Bürger, Leute aus dem Volke u. s. w. Diese Porträts erfüllen die ersten Komödien, und das Eigenthümliche dabei ist, dass fast nur das Aussere in der Kleidung, in der Sprache, in dem Nachjagen von Liebeshändeln und Zerstreuungen allerlei Art zum Vorschein kommt. Darauf verfiel er auf die alten Chroniken der englischen Geschichte, studirte darin die Menschen aus der Vergangenheit, und die Frucht dieses Studiums waren die Historien, wo zum ersten Mal grosse Leidenschaften und Kämpfe gegen schwere Hindernisse zur Erscheinung kommen. Daneben oder darnach folgen wieder Komödien, in welchen Anfangs die Zahl der Porträts vermehrt wird, aber nach und nach treten die Vorboten einer bevorstehenden Änderung auf. Es erscheinen neben dem Fratzenhaften und der Schilderung oberflächlicher jugendlicher Verliebtheit auch andere Charaktere, welche tiefer aufgefasst, nur sehr wenig oder gar nicht dem Äussern nach bemerkenswerth sind, in ihrem Innern hingegen reich an Gehalt und bisweilen voller Widersprüche sind wie Lafeu, Angelo, der Herzog von Wien und Solche, Menschen welche ganz andern Lebenszwecken nachhängen als die Verliebtheit oder die Eitelkeit. Nun kommt Hamlet. Wir wissen schon, dass Shakespeare gerade zu diesem Drama als Stoff so zu sagen das Leben selbst auserwählt hat, wie hier von verschiedenen Seiten und unter wechselnder Beleuchtung immer wieder dieselbe Frage an uns herantritt, welchen Werth hat das Leben? Warum fällt das Urtheil über dasselbe so verschieden aus? Nun fragen wir, findet diese vielseitige und philosophische Natur der Hamlet-Tragödie nicht auf die natürlichste Weise

ihre Erklärung in der Vorschule, welche Shakespeare in der ersten Periode durchgemacht hat? War es nicht wie eine nothwendige Folge aus der stufenweise Vermehrung seiner Weltkenntnisse hervorgehend, dass, wie er beim Kaufmann von Venedig einen voreiligen Versuch gewagt hatte, zwei Kunstgattungen zu vereinigen, er jetzt dazu gerathen musste das Resultat seiner Studien der menschlichen Seele und der Leidenschaften in seiner ganzen Vollständigkeit in eine Form zu giessen, und dass diese der Hamlet sein musste?

IV.

Von nun an erschafft Shakespeare seine grossen typischen Gestalten, die eine nach der andern, Hamlet, Brutus, Lear, Othello, Macbeth, Antonius, Coriolan, Timon, Jeder der Held einer Tragödie. Befreit von den bindenden Anforderungen der Geschichte, stellt er jeden dieser grossen Helden in eine Lage, welche dazu angethan ist seine innere Natur herauszufordern, ihn zwingt alle Kräfte und Schwächen seiner Seele dem betrachtenden Auge offen darzulegen und den Kampf mit den umringenden Verhältnissen durchzukämpfen bis zum Schluss, wobei der eine oder der andere als Sieger heraustritt. Darum wählte er seine Stoffe aus den Novellen, aus den sagenhaften Chroniken und den alten Volksliedern, weil ihm da die freie Hand gelassen wurde zu ändern, umzugestalten, zu verknüpfen so wie es ihm zweckmässig vorkam. In den grossen Tragödien, wozu auch die Römerdramen gerechnet werden müssen, ist ein inniges Band zwischen der Hauptperson und den Andern unverkennbar, in dem Sinne nämlich, dass die Charakter-Entwicklung der erstgenannten eine bestimmte Richtung nehmen muss, weil die Andern sie dazu drängen durch die Kraft ihrer mitwirkenden oder feindlichen Natur. Und auch diese Andern, die Nebenfiguren stehen jetzt auf freiem Boden, sie gehören nicht mehr direkt dem Londoner Leben an, sie vergegenwärtigen uns eine Zahl von kleinern oder grössern Faktoren, welche einzeln oder zusammen mitwirken im grossen Seelenprocesse, der uns in jeder dieser Tragödien vor die Augen geführt wird.

Diese lügenhafte, gleissnerische Welt, welche uns in Hamlet geschildert wird, macht erst eine solche Gemüths- und Geistesverdüsterung, welche sich zur Verzweiflung an den Werth des Lebens versteigt, begreiflich. Die immer zu Äussersten schreitende Leidenschaftlichkeit aller in Lear auftretenden Personen findet ihre Zuspitzung im alten Könige selbst. Ein Mann von geringen Weltkenntnissen, der ohne Rückhalt einem schlauen Venetianer, bloss weil er geschickt moralische Betrachtungen in das Gespräch einzuflechten versteht, sein Zutrauen schenkt, kann sehr leicht in die grösste Gefahr hineinkommen von Diesem zu seinen eigenen Zwecken missbraucht zu werden. Aber wozu werden wir diesen Punkt noch weiter zu beleuchten versuchen, bei der Besprechung des Harmonischen in Shakespeare's Dramen haben wir schon einiges darüber angegeben und können das weitere der Forschungsliebe des Lesers überlassen. In den Nebenpersonen dieser Tragödien verliert sich nun allmählich die unmittelbare Erinnerung an das Londoner Leben. Zwar, es kommen noch wohl solche Lebensskizzen vor wie früher, Leute aus dem Volke, oder solche wie Rosenkranz und sein untrennbarer Geselle, Osrick, Rodrigo oder Cassio, die an die alten Porträts erinnern, jedoch die Berechtigung ihrer Anwesenheit im Drama, die Rolle, welche sie zu spielen haben, ist eine ganz andere geworden, sie dienen der Ergänzung der Welt, wie die Todtengräber in Hamlet oder der Bauer in Antonius und Cleopatra, oder sie nehmen einen wirksamen Antheil an der Handlung, greifen ein in die Maschine, sind selbst ein kleines Rad in der grossen Bewegung. Und der Dichter erschafft sie selbständig und frei, und hat bei ihrer Conception nur die Erfordernisse der Handlung und der Welt, welche er schildern will, der alt-keltischen, der sagenhaften Umgebung Macbeth's, des römischen Bodens oder der Athenischen Culturzustände dabei im Auge. Dadurch geht das Merkmal der englischen Geburt verloren, und wir glauben die alten Kelten, die Römer und Athener sprechen zu hören, während sie ihrer Abstammung nach doch gewöhnliche Engländer aus des Dichters Zeit sind.

Welche Bedeutung hatte nun diese Umwandlung im Geiste Shakespeare's für seine spätere Production? Wir müssen uns die Sache so vorstellen, dass Shakespeare eine Unzahl von Studien

des menschlichen Charakters gemacht habe unmittelbar nach der Natur, wie ein Maler; sodann von jedem vorkommenden Typus abweichende Exemplare gesucht, wo die Elemente in andern Proportionen oder mit andern vermischt zusammenlagen; und auf die Weise immer modifizirend und vervielfältigend ein ganzes Museum von Studienköpfen zusammengebracht habe Dieses Museum nun, das wir uns nicht bloss in den Komödien und Historien in die Öffentlichkeit getreten sondern auch in Shakespeare's eigener Phantasie immer anwesend zu denken haben, nehmen wir an, sei in Zukunft seine Materie, sein Arbeitsstoff geworden, aus welchem er nun frei und selbständig, lauter von seiner Phantasie geleitet und bestimmt Menschen schuf, und diese Menschen konnten, weil die dazu verwandte Materie die Natur selbst war unverfälscht und unvermischt mit subjektiven Gefühlen, ihre Abstammung und Naturwahrheit desshalb auch nie verlieren. Fragen wir endlich noch, wie verhalten sich diese freien Schöpfungen zu den ursprünglichen, dem Leben nachgebildeten Typen, so muss die Antwort diese sein. Beide sind Natur, aber auf verschiedene Art; die letztern direkt als Porträts eines Originals, die erstern sind zu betrachten als Stücke der Natur, welche in einen Zauberkessel zusammengeworfen, vorher auch zerstückelt, zerschnitten und durch einander gemischt sind, aus dem Kessel aber hervorkommen in einer jungen, frischen Gestalt, welche sie da angenommen, da sind sie zum zweiten Male geboren und diese Geburt ist frei. So verhalten sich denn beide zu einander. Aber wie verhalten sich nun Shakespeare's grosse Typen zu unsrer Zeit, wie stehen sie zu unsrer Gesellschaft? Diese Frage ist für uns noch die wichtigste, denn auf ihr beruht ein grosser Theil des Werthes von Shakespeare's Poesie für jetzt und für die Zukunft.

Es sind schon vor Jahren von einer gewissen Seite Einwendungen gemacht worden gegen die überzeugende Wahrhaftigkeit der grossen menschlichen Typen in Shakespeare's Tragödien. Rümelin [1]) in seinen bekannten Shakespeare-Studien führt eine Menge von Bemerkungen herbei, welche darauf hinausgehen den Beweis zu liefern, dass es Shakespeare eigentlich an der Wahrscheinlichkeit des Charakters

[1]) Shakespeare-Studien von Gustav Rümelin, Stuttgart 1866.

und der Handlung wenig gelegen war. Er sagt: „dass er die Handlung in weit stärkerem Grade aus den Charaktern ableitet, als die Erfahrung uns zeigt; er ignorirt das abschwächende und modifizirende Gegenwicht, das in der Gesellschaft und in der Verkettung der Umstände liegt. Er leiht dem Menschen ein unbedingteres, massloseres Handeln, als der Realist zugeben kann; seine Gestalten treten viel freier und selbständiger aus dem gesellschaftlichen und geschichtlichen Hintergrund, in dem sie stehen, heraus als dem Historiker denkbar ist".

„Er weiss uns", sagt er, „mit den mancherlei Grundkräften des Seelenlebens am wirksamsten vertraut zu machen, indem er die Herrschsucht, die Macht der Liebe, die Gattentreue, die Eifersucht, die Qual eines geängsteten Gewissens, das stolze Selbstgefühl, den Parteigeist, die weltverachtende Bitterkeit u. s. w. gleichsam in vereinzelten Prachtexemplaren, wie auf einem Isolirschemel, vor uns herstellt. Solche Bilder machen dann den Eindruck der höchsten Naturwahrheit, obwohl sie eigentlich auf einer Art von Fiktion beruhen." Diese Bemerkungen Rümelin's sind weder unrichtig noch absurd; im Gegentheil, manche verdienen die ernsteste Beachtung, es liegt ein Kern von Wahrheit in ihnen eingeschlossen. Wenn wir glauben, die Welt Shakespeare's — sogar nach Abzug desjenigen was dem XVI Jahrhundert in England mehr ins besondere zukommt — passe genau zusammen mit unsrer Welt, d. h. mit dem grössern oder kleinern Stücke derselben, welches von unsrer immer beschränkten Erfahrung umgränzt wird, so sind wir gewiss im gewaltigsten Irrthume begriffen. Die Meisten unter uns haben die geringste Aussicht je mit dem alten Lear oder mit einer Macbeth ähnlich sehenden Person im Leben zusammenzukommen. Überhaupt, an Shakespeare die Anforderung zu stellen, wir sollen in jeder seiner Tragödien sofort, ohne die Voraussetzung irgend einer Bedingung, die Welt in welcher Mitte wir vom Schicksal versetzt worden, erkennen, ist ein Anspruch den nur ein völliges Missverständniss des Dichters erheben kann. In so fern behält Rümelin sein Recht, dass wir nur vereinzelte Prachtexemplare vor uns sehen, wie sie unsrer Erfahrung gemäss, nicht so rein und in solcher Stärke auftreten. Um gerecht zu sein, sollen wir aber bei der Beurtheilung dieser Charaktere einige sehr wichtige Thatsachen

nie aus dem Auge verlieren. Zuvörderst, vergessen wir nicht dass Shakespeare nicht bloss Dichter, sondern noch obendrein und vor allem Dramatiker war Wir haben dieser doppelten Natur des Dichters verschiedene Capitel gewidmet, und nun wird sich zeigen, wie diese beiden Seiten zu einander stehen.

Auch Rümelin entgeht die Bedeutung dieser Thatsache nicht, denn er sagt: „Das Individualisiren ist wohl überhaupt nicht Sache des tragischen Dichters; es erfordert eine Ausführlichkeit der Zeichnung, eine Kleinmalerei, die der ganzen Gattung fremd ist, von der jedenfalls Niemand weiter entfernt war als Shakespeare." Sehr richtig. Ein Ausmalen von vielen charakteristischen Zügen, von allerlei individuellen Eigenheiten in Thaten, Lebensgewohnheiten und im Gespräch, wie der Romanschriftsteller das vermag, der seinen Held oder seine Heldin in tausenderlei Lebensumstände versetzt, die umringende Gesellschaft mit ihrer Cultur und die Einflüssen, denen der Held da unterliegt, ausführlich schildert in langen Gesprächen mit ergänzenden Bemerkungen des Verfassers selbst, oder in Briefen oder Selbstbekenntnissen des Helden u. s. w. — einer solchen episch-breiten Charaktermalerei musste Shakespeare von vornherein fern bleiben in der Verfassung von Werken, welche innerhalb zwei Stunden die Geschichte eines Menschen, fast in biographischer Vollständigkeit darstellen sollten. Auf die Rechnung dieses gezwungenen, raschen Verfahrens, sind alle die schnellen Übergänge und psychologisch zu abrupten Umkehrungen zu stellen, wie z. B. dass in einem Gespräche mit Jago in Othello der unabweisliche Verdacht rege wird, seine Frau sei ihm untreu, und dass nach einem zweiten Gespräche dieser Verdacht die Stärke eines unerschütterlichen Irrwahns gewinnt; oder dass der alte Lear fast mir nichts dir nichts seine jüngste Tochter von sich stösst und enterbt, weil er auf einmal auf den sonderbaren Einfall gekommen ist, seine Töchter zu fragen wer ihn am meisten liebt, und sie, die jüngste und ihm theuerste, nun die Antwort schuldig bleibt. Das sind psychologische Abkürzungen auf Shakespeare's Bühne unumgänglich. Wir müssen sie mit in den Kauf nehmen, und das Verständniss mitbringen, dass Shakespeare in solchen Fällen nur andeutungsweise erklären konnte. Es blieb dem Schauspieler überlassen durch sein Spiel die Lücken auszufüllen und die Phantasie zu befriedigen.

Halten wir das nun im Auge fest, so thut es auch wenig zur Sache dass es so im wirklichen Leben nicht sehr wahrscheinlich ist. Wir haben uns nur die Vorbereitungen, den Anlauf zur eigentlichen Handlung etwas detaillirter, mit mehreren Stadien als bei Shakespeare im Iten Akt anwesend sind, zu denken. Bei der Motivirung, werden wir alsbald nähere Gelegenheit haben darzuthun, dass Shakespeare gerade auf diesen Theil der Handlung das geringste Gewicht legen musste, dass ihm hier ein summarisches Verfahren vorgeschrieben war, und er Recht hatte es zu befolgen Zwischen den dramatischen und den rein poetischen Erfordernissen war damals ein gewisses Compromiss nicht zu umgehen, und weil die Interessen der Aufführung, die Wichtigkeit grosser, tragischer Leidenschaften zum Behuf des Schauspielers die meiste Rücksicht beanspruchten, so konnte es vorkommen, dass die Poesie ein wenig darunter litt. Und das mag dann hie und da der Fall sein.

Eine andere Frage ist aber, wie verhalten sich diese Charaktere zu ihrer Umgebung, ist dieses Verhältniss dasselbe wie heute? Wir haben in Capitel II gesehen, dass zu Shakespeare's Zeit, der Hemmschuh den die Gesellschaft und ihre Rechte der Individualität anlegen, der Zwang den sie auf ihre leidenschaftliche Natur ausüben relativ noch sehr gering war. So ist dann das Milieu, in welches Shakespeare seine grossen Typen hinein gestellt hat, entweder ein ganz poetisches, wie in Macbeth und Lear, das die Entkeimung der Leidenschaft weit eher begünstigt als zurückhält, oder ein Nachbild der wirklichen ihn umgebenden Welt, wie das mehr in Hamlet, Othello, den Römerdramen der Fall ist, aber auch in diesen Fällen findet die Leidenschaft noch Nahrungsstoff genug; die Begierden entflammen, der starke Wille will sich die Welt unterwerfen. Shakespeare's grosse Gestalten sind alle Leidenschaftsmenschen, auch solche welche äusserlich ruhig und kalt sind, weil sie gelernt haben sich zu bezwingen, wie Jago, Edmund; da ist die Leidenschaft nur still brennendes Feuer. In diesem gemeinsamen Merkmale bleibt der Dichter, trotz seines Bestrebens über die tägliche Erscheinungen weit hinaus das Allgemeine zu schildern, doch der Sohn der Renaissance. Kann uns das befremden? Ich möchte gern fragen: Ist die Schilderung des allgemein Menschlichen, das Goethe als das Ideal der Poesie erkannt hat, etwas andres als die Schilderung des Besondern einer Zeit nur

in grössern Zügen, mit Hinweglassung oder Hintansetzung aller solcher Ingredienzen, welche nur dem kleinen Kreis dem Ort, dem Lande der Entstehung bekannt und wichtig sein mögen; oder haben wir unter diesem Allgemeinen zu verstehen die Schilderung des Menschen aller vergangenen und zukünftigen Jahrhunderte, auch aus solchen worüber die Geschichte nichts berichtet und von solchen, wovon der scharfblickendste Zukunftsseher nichts zu sagen wüsste? Nein, das allgemein-Menschliche ist nur eine Erweiterung des Besondern, und somit auch der Umgestaltung und Modification fähig, aber auf viel längere Dauer, kaum unsrer Kurzsichtigkeit bemerklich, vielleicht erst dann, wenn eine Umgestaltung — unter vielen — sich schon vollzogen hat, und uns die Kunst aus frühern Zeiten anfängt fremdartig zu berühren.

Können wir nun jetzt schon beurtheilen, oder haben wir selbst den Muth auf die Frage, ob zu unsrer Zeit, in der zweiten Hälfte des XIX Jahrhunderts die Leidenschaft noch so mächtig im Menschen gebietet, dass seine Thaten und Äusserungen meistens von ihr bedingt werden, oder ob das bereits nicht mehr der Fall ist, eine entscheidende Antwort zu ertheilen? Hat die geänderte Cultur den zu Shakespeare's Zeit nicht sehr drückenden Hemmschuh uns dermassen angeschraubt, dass die Entwicklung des durchschnittlichen Charakters eine andere Richtung hat annehmen müssen, weil die strebende Kraft der Naturtriebe und Leidenschaften von andern Mächten in Zaum gehalten und nach und nach abgeschwächt wird? Wir sind, glaube ich, jetzt noch nicht auf eine so erhabene Stufe der ruhigen Beschaulichkeit angelangt, dass wir auf die Jugend des menschlichen Geschlechts, wie mancher Greis auf die seinige, mit freundlich-lächelndem Blicke zurücksehen und die Summe unsrer Erfahrungen wägen und mit einiger Zuversicht dass die Rechnung stimmen wird, ziehen können. Scheuen wir uns diese Culturfrage beantworten zu wollen, so haben wir auch damit stillschweigend eingestanden, dass die Leidenschaften uns noch in ihrer Macht haben. Eigentlich ist es überhaupt nicht nöthig darüber zu philosophiren. Wir sind wohl rascher fertig wenn wir nur die Zeitungen nachlesen — sie sind ja wichtige Beiträge, unschätzbares Material zur Sociologie — und wir können da jeden Tag die Überzeugung gewinnen, dass der Naturtrieb wirkt nach wie vor, das Feuer nicht

im geringsten erlöscht ist, im Gegentheil oft genug die ganze Maschine mit der nächsten Umgebung dazu zu zersprengen und furchtbare Verheerungen anzurichten droht.

Die Leidenschaft ist nicht todt. Aber schwer zu leugnen ist, dass heut zu Tage die Menschen, zumal die einer bessern Bildung, eine complicirtere Natur besitzen als in den Zeiten Shakespeare's.

Das gesellschaftliche Leben hat eine andere Gestalt angenommen, eine gleichmässigere, friedlichere und weniger von Abenteuern und wichtigen, die Seelenkräfte herausfordernden und auf die Probe stellenden Vorfällen erfüllt. Ein so unruhevolles, gespanntes Dasein, wo jeder Tag Kampf und romantische Ereignisse allerlei Art darbot, wie Shakespeare's Helden führten, würde der Liebhaber jetzt nur noch an den Grenzen der Civilisation, auf Entdeckungsreisen und in Kolonien finden können. Der Abenteuerlustige muss über die Monotonie und Vorschriftsmässigkeit des heutigen Culturlebens wohl zur Verzweiflung gerathen. An der Stelle jener alten Zustände sind neue gekommen, welche die Bande, womit der Bürger mit seiner Familie, mit seinem Umgangskreis, mit dem Staate zusammenhängt tausendfach vermehrt haben; die Ansprüche des intimen Lebens, der Familie und des öffentlichen Lebens, der Stelle welche wir darin bekleiden, legen eine Menge Pflichte auf, die für Viele dieselben sind und welchen wir uns weit weniger entziehen können als das früher wohl der Fall war. Sodann spielt das geistige Leben, die Wissenschaft, das Theater, die Kunst eine grössere und für die Allgemeinheit bedeutendere Rolle als früher; daneben sind neue Lebensgewohnheiten entstanden, wir reisen viel, treiben Sport, verstehen fremde Sprachen und unterhalten Verkehr mit Menschen verschiedener Nationen oder gehen wenigstens mit unsren Gedanken weit über den Kreis unsres Geburtslandes hinaus. Der mächtigste Umschwung liegt aber darin, dass statt des adligen Genusslebens im XVI Jahrhundert für die Meisten der Kampf ums Dasein an die Stelle getreten, und dieser Kampf bringt uns mit unsren Mitmenschen in die innigste Verbindung, der Beruf den wir gewählt zwingt uns die dazu erforderlichen Fähigkeiten auszubilden, den Umgang mit den Menschen zu lernen, uns selbst oft Gewalt an zu thun, unsren Freiheitssinn und unsre Begierden zu bändigen, ja, wie oft nicht, zu heucheln und eine Rolle zu spielen, bloss damit wir

zu leben und nicht zu darben haben. Der Mensch nun, welcher im Kampf gegen das Leben sich Jahre hindurch gestählt hat und diesen Tag für Tag hat durchkämpfen mussen, wird ohne Zweifel eine grössere Anzahl verschiedenartiger Qualitäten in sich herausgebildet haben und somit ein complicirteres Wesen geworden sein, als der Ritter aus Elisabeth's Zeit, der meistens nur den Frauenzimmern und der Weinkanne nachlief, sich in der edlen Kunst witzige Gespräche mit Geschick zu führen übte, einige Duelle schlug oder höchstens noch sein Glück in den Kriegen und auf Entdeckungsreisen versuchte. Diese Verschiedenheit findet nothwendigerweise ihren Reflex in der Kunst. Die Romane unsrer Zeit, welche wirklich psychologisch werthvoll sind, wie die von G. Eliot oder Thackeray, Spielhagen, Tolstoi machen uns mit Leuten bekannt, welche schwerlich zu deuten und zu bestimmen sind, weil sie keine hervorragenden Eigenschaften haben, und ihr Wesen sich nur in einem Komplex von feinen Zügen bemerklich macht [1]). Shakespeare's Menschen, namentlich die grossen typischen Gestalten stehen den Helden Homer's vielleicht näher als dem heutigen Geschlecht, sie sind jedenfalls einfacher und naiver, und äusserlich leidenschaftlicher als wir. Können wir uns dann noch an ihnen spiegeln? O. Ludwig sagt irgendwo: Shakespeare lässt uns eigentlich sehen, wie es einem geht wenn er so ist. Darauf kommt es nun an. Shakespeare's Darstellung der blinden Macht der Leidenschaft auf den Menschen, der Täuschung in welcher wir begriffen sind indem wir erwähnen frei zu sein, kraft unsres Willens unser Lebenslos bestimmen zu können, während wir im Grunde unsren Leidenschaften und Trieben unterworfen oder die Werkzeuge in den Händen Andrer sind, nicht weniger auch die Schilderung der schrecklichen Folgen, welche unsre Leidenschaften für uns und für Andere haben und die darin ent-

[1]) Ein genauer Vergleich des heutigen Romans und der Romane aus dem vorigen Jahrhundert würde diesen Unterschied bald deutlich ans Licht stellen. Wer diese Litteratur kennt, vergleiche einmal Menschen wie Tom Jones, Lovelace, Clarissa Harlowe, Roderick Random, Manon Lescaut, Rousseau's Julie, Werther, Wilhelm Meister u a. — ich will nur einige berühmte Charaktere der Zeit nennen — mit einem Daniel Deronda, Rosamunde, dem gelehrten Casaubon und vielen andern Personen G. Eliot's, um von Spielhagen's Vorliebe für räthselhafte, unbestimmbare Persönlichkeiten zu geschweigen.

haltene Wahrheit, dass es nur ein Gegengewicht gegen diese Verheerungen giebt, die Macht der Vernunft, der angelernten Selbstbeherrschung, der Erziehung; diese Lectionen können wir, wenn es uns darum zu thun ist aus der Poesie eine Nutzanwendung für uns zu ziehen, der Shakespear'schen Welt entnehmen, und sie werden ihre Gültigkeit und ihren Nutzen wohl immer, oder wenigstens noch Jahrhunderte lang behalten. Mögen dann übrigens die Formen, die Proportionen, die Verhältnisse des Individuums zu der Gesellschaft sich etwas geändert haben. Und was weiter den bleibenden Werth solcher Typen wie Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, Timon u. s. w. betrifft, so glaube ich, dass sie wenn nicht eine ewige Wahrheit, doch gewiss noch eine für viele nachkommenden Geschlechter behalten werden, gerade weil sie so allgemein sind und die eigentlichen Details doch am Ende nur grosse Züge sind im Vergleich zu den feinern von heute. Es sind, so zu sagen, für alle Zeiten potenzielle Charaktere, bei welchen die Leidenschaft und der Wille die äussersten Grenzen des Möglichen erreicht haben, was jetzt immer seltener geworden. Die Erscheinungen unsres täglichen Lebens werden durchschnittlich nur annäherungsweise, unter gewissen Voraussetzungen, ceteris paribus mit den Figuren Shakespeare's zusammenpassen. Es wird meistens nur eine entfernte Ähnlichkeit, ein Hinweis auf das Prachtexemplar unter uns Statt finden. Doch bleibt dabei die Möglichkeit einer genauern Übereinstimmung, einer Erreichung sogar dieser Leidenschaftsgrenze keineswegs ausgeschlossen. Niemand wird in Abrede stellen können, dass ein Hamlet, ein Lear, ein Othello — ceteris paribus — noch vorkommen könnte [1]). Als Lehrbuch für die Kenntniss des Menschen, können Shakespeare's Werke ihren Werth nicht verlieren, die Mühe darauf verwandt wird sich immer reichlich lohnen. Aber für den praktischen Nutzen bleibt immer noch eine Bedingung zu erfüllen, unter den lebenden Menschen die Shakespear'schen Typen zurückzufinden, und das kann unter Umständen sehr schwierig sein. Wird die Menschenwelt auf der

[1]) Es sind deren vorgekommen. Es wäre nicht schwer ein berühmtes Beispiel der letzten Zeit zu nennen, wie ein glücklich begabter Mann, gleich wie Hamlet, in einem Kreis von Ideen immer hingelebt, welche ihn zum praktischen Leben und zur Ausübung seiner Pflicht unfähig gemacht, und wie sein Lebensende ebenso ein trauriges gewesen ist.

Bahn des Complicirten noch weiter schreiten, so wird das Erkennen noch schwieriger werden, aber Niemand kann beweisen, dass die Welt immer in derselben Richtung fortgehen wird.

V.

Nach der von uns angenommenen Eintheilung der Motivirung in eine äussere und eine innere, oder dem üblichern Wortgebrauch zufolge, in eine pragmatische und eine psychologische, haben wir jetzt noch die letztere zu betrachten. Im dritten Capitel unsres Buches haben wir die äussere Motivirung zu erklären versucht als den organischen Zusammenhang aller Theile des Dramas zum Ganzen, derartig dass jede Scene wie durch einen Faden mit dem Grundthema, dem Kern der Handlung verbunden sei, und in Folge dieser organischen Verbindung eine Gruppirung der Scenen um diesen Kern Statt finde. Und dieser innere Bau des Shakespear'schen Dramas, so wie aller spätern, welche nach Shakespear'schem Muster gedichtet worden, war, haben wir auch gesehen, der ältern mittelalterlichen Manier, wo die Scenen nur lose verknüpft und nur durch die chronologische Reihenfolge zusammengehalten wurden, gerade entgegengesetzt. An die Stelle einer zerbröckelten Vielheit wurde von Shakespeare ein harmonisches Ganze gesetzt.

Eine ganz verschiedene Frage ist nun, ob das Stück im ganzen Verlauf seiner Handlung mit unsren Begriffen von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit übereinstimmt, ob die Thaten, welche wir diese Menschen vollbringen sehen, uns vorkommen als die natürlichen Ausflüsse ihres Charakters und der Verhältnisse, in welche der Dichter sie versetzt hat? Der Leser erinnert sich, dass im Anfang dieses Capitels bemerkt worden, wir haben das Recht auf der Bühne die Aufführung einer Geschichte aus dem menschlichen Leben zu fordern, und dass die Geschöpfe, mit welchen der Dichter uns zusammenbringt, wahr seien, d. h. keine bloss poetischen Träume, welche einen Körper angenommen haben. Unter Wahrheit haben wir dann zu verstehen erstens was unsrer Erfahrung entspricht,

zweitens auch was über diese hinausgeht, wir aber trotzdem gläubig annehmen, weil mit dieser Zugabe unsre Erfahrung bereichert wird ohne dass wir von unsrem rechtmässigen Besitzthume zu verlieren haben. Ob wir nun das Dargebotene als eine Zugabe zu unsrer Erfahrung betrachten werden oder nicht, es demzufolge annehmen oder verwerfen werden, hängt davon ab, ob wir es nach unsren Begriffen für möglich halten. Wir messen hier eigentlich mit zwei verschiedenen Maassstaben, mit dem des möglich Seins und mit dem des wahrscheinlich Seins. Diese sind keineswegs von gleicher Bedeutung, es ist ja ein bekannter Ausspruch: „es kommt mir unwahrscheinlich vor, aber möglich bleibt's." Der Begriff wahrscheinlich ist sehr nahe verwandt mit jenem andern Begriffe wahr, wie wir bereits bemerkt haben; und der erste Ausdruck verdient hier eigentlich den Vorzug, weil unsre Erfahrung immer eine sehr beschränkte ist und daher ein so positiver Ausdruck als wahr oft nicht in Anwendung kommen kann. Übrigens sind wahr und wahrscheinlich nur verschiedene Grade desselben Urtheils. Wir sagen etwas sei wahr wenn wir der Sache sicher sind durch uns selbst, durch ganz zuverlässige Augenzeugen oder etwaige unumstössliche Beweise. Wir beschränken uns darauf zu sagen, es sei wahrscheinlich, wenn wir keinen Grund haben die Sache in Zweifel zu ziehen, aber auch keinen in unsren Augen entscheidenden Beweis für das Vorhandensein der Sache besitzen. Diese zwei Ausdrücke sind im Grunde dieselben, nur dem Grade der Gewissheit nach verschieden.

Möglich aber ist ein heterogener Begriff, denn es will sagen was mag oder kann, was also abhängig ist von einer Bedingung, von etwas anderm, das entscheiden muss ob es geschehe oder nicht Möglich sollte eigentlich nur dasjenige sein, was nicht mit sich selbst in Widerspruch ist und nicht gegen die uns bekannten Gesetze der Natur verstösst. Aber dieser Definition dürfte höchstens im wirklichen Leben eine unbeschränkte Gültigkeit zugesprochen werden, nicht in der imaginären der Kunst. Allerdings, was sich selbst widerspricht bleibt immer etwas Widersinniges, auch in der Kunst, und kann nie schön sein. Ausgenommen in Pfuscherarbeiten wird man es dann auch nicht finden. Ein raffinirter Wollüstling der zu gleicher Zeit nach Belieben ein Engel

von Keuschheit sein kann, ein schwacher, kränklicher Greis, der auf einmal sich aufrafft zu einer Kraftanstrengung, wozu kaum ein Herkules im Stande wäre, und ähnliche Dummheiten wie sie in Leihbibliothekromanen dutzendweise vorkommen, gehören ins Reich des Unmöglichen und Widersinnigen. Etwas andres aber ist dass sich dem beschauenden Auge in einer Sache Widersprüche zeigen können, welche er nicht zu lösen versteht, und die doch nicht weg zu leugnen sind. Solche widerspruchsvollen Erscheinungen sind gerade für den Dichter sehr anziehend; sie prickeln seine Phantasie, machen ihm das Lösen ihrer Räthsel begehrlich. Und hat er den Schlüssel gefunden, so liebt er auch nichts so sehr als bei der Schilderung solcher seltsamen Charaktere den ganzen Zauber seiner Imagination ins Werk zu setzen, damit das scheinbar sich Widersprechende oder Unmögliche sich für die Phantasie des Lesers umwandle in das Mögliche, ja selbst in das Wahrscheinliche. Don Quyote ist ein ausgemachter Narr und wird demgemäss von Jedem, der ihm auf seiner abenteuerlichen Fahrt begegnet, betrachtet und manchmal behandelt, und doch ist er in manchen Stücken ein sehr gescheidter Mensch. Wie reimt sich das, fragt man. Doch, wenn wir in Cervantes' Roman lesen, finden wir es sehr begreiflich und gar nicht unwahrscheinlich.

Ein ähnliches geschieht mit demjenigen was unmöglich ist, weil es gegen die Naturgesetze verstösst. Wenn wir in der Zeitung lesen würden, dass man an einem Schweizerischen oder Tiroler See eine schöne Nixe gesehen und dazu noch die passende Beschreibung der feuchten grünen Haare, der Entenfüsse u. s. w. gegeben würde, so würde Jedermann es eine unerhörte Frechheit finden, uns solche Enten aufbinden zu wollen. Jedoch lassen wir uns in der Poesie solches gern gefallen. Schrieb Jemand, von einem herrlichen Abende an einem solchen See verbracht begeistert, ein Gedicht worin von Nixen und Schwanenjungfrauen gesprochen wurde, kein Mensch würde etwas lächerliches darin finden. Bei solchen gegen die Gesetze der Natur verstossenden Fällen giebt der allgemeine Zeitgeist, die Empfänglichkeit für die Poesie oder die Hinneigung zum Positiven und Praktischen den Durchschlag. Ist der günstige Zeitgeist dahin, leben wir unter andern Ideen, so bleibt dann noch die Frage, wirkt die Erbschaft unsres Vorgeschlechts noch in unsrer Phantasie

fort? Können wir, wenn schon der Glauben verloren, doch momentan den Verstoss solcher sagenhaften Wesen gegen die Regelmässigkeit der Natur nicht empfinden? Denn, geht diese Empfindung keinen Augenblick bei uns verloren, können wir nicht mehr träumerisch zu Muthe sein, die alten Sagen unser Gefühl nicht mehr erweichen und muss sofort die wissenschaftliche Skepsis dazwischen kommen, so ist es unwiderruflich gethan um die ganze Poesie des Märchenhaften. Es ist Unsinn geworden. Zu Shakespeare's Zeit war es noch weit davon entfernt, die Phantasie herrschte fast unumschränkt im Gehirn der Zeitgenossen. Die litterarische Bildung war hoch gestiegen, die wissenschaftliche stand dagegenüber noch auf einem sehr niedrigen Punkte und war bei Wenigen vorhanden. Und was als solches durchging, die Theorien eines Paracelsus, Cornelius Agrippa, war im Vergleich zu der heutigen Naturwissenschaft, nicht viel besser als Hokus Pokus. Die aristotelische Philosophie hielt längere Zeit die Untersuchungen der Wissenschaft zurück, weil die Autorität dieses griechischen Philosophen, welche vom ganzen Mittelalter und besonders von der Kirche und der Scholastik aufrechtgehalten wurde, anzuzweifeln, für Ketzerei galt. Und bekanntlich haben die Jesuiten und die Inquisition sich der freien Forschung auf dem Gebiete der Natur meistens mit Eifer widersetzt, wie uns die Geschichte von Galilei davon überzeugt, weil die Grundlehre der Katholischen Dogmatik, welche aus dem alten Weltsystem von PTOLOMAEUS gezogen war und auf welcher das Gebäude der Kirche beruhte, durch diese Untersuchungen gefährdet wurde. So konnten die Ergebnisse jener grossen Männer, wie ein Galilei oder ein Keppler, zur Erziehung der Menge nicht viel beitragen, in deren Köpfen der krasseste Aberglaube nach wie vor herum trieb. Und darum ist es nur natürlich, dass die Poesie der Zeit erfüllt war mit Mythen und Sagen aus dem Reiche der Elfen und Kobolde. SPENSER's *Fairy Queene* ist der deutlichste Beweis, wie lebendig der Sinn für das Märchenhafte beim englischen Volke war.

Wir aber müssen in Bezug auf das Märchenhafte und Bizarre in Shakespeare's Werken, welche bei ihm sehr beliebte Bestandtheile des Dramas sind, einen eigenen Standpunkt einnehmen, wollen wir diese Schönheiten würdigen wie sie es verdienen. Wer gar kein Mitgefühl für solche Art von Poesie besitzt, das Bizarre

geradezu unsinnig oder lächerlich findet; wer mit Rümelin darum lacht dass es in der Stadt Wien strenge gesetzliche Verbote gab gegen einen unehlichen Verkehr (was noch keineswegs so ungereimt ist als es scheint, denn es gab bekanntlich im Mittelalter die seltsamsten Verordnungen und Polizeivorschriften und gerade in dem Punkte der Prostitution) [1]), oder die Weise wie in Cymbeline Jachino seine Wette gewinnt absurd findet, im Wintermärchen den Ausspruch des Delphischen Orakels zu toll und die glückliche Lösung dieses Dramas durch das lebendig gewordene Bild der Hermione für dumme Ammenmärchen erklärt; ja für den ist Shakespeare nicht da. Wer den Sinn für das Märchenhafte ganz und gar verloren hat, der wird schwerlich in Shakespeare viel Genuss finden. Man kommt aber heut zu Tage immer mehr zu der Einsicht dass in den Mythen der alten Volksmärchen eine Fülle von Weisheit verborgen liegt, und dass die alten Sagen gleichsam die wissenschaftliche Sprache in der Kindheit des menschlichen Geschlechts gewesen sind; die Völkerpsychologie hat sich dieses Gebiets bemeistert und anstatt die alten Ammenmärchen verächtlich bei Seite zu werfen, werden sie gesammelt, sorgfältig geprüft und man spürt überall herum nach neuen unbekannten. Es ist also keine grosse Sorge, dass uns der Sinn für die Märchenwelt bald absterben wird. Die tiefsinnigsten Lebenswahrheiten, die feinsten Kentnisse des Menschen finden wir in den arabischen Erzählungen der Tausend und eine Nacht. Solche Erzählungen wie vom Prinzen Agib, von Sindbad dem Seefahrer, von dem Kalender der seine Neugier nicht bezwingen konnte, von Alnaschar u. a. enthalten die trefflichsten und anschaulichsten Züge des menschlichen Charakters nicht bloss unter den Persern und Arabern, sondern aller Zeiten. Auch Shakespeare liebt solche Züge sehr und zuweilen knüpft er mit solchen die Faden der Handlung zusammen. Eine andere Sache welche Beachtung verdient, ist diese. In seinen am meisten poetischen Werken, wie Macbeth, Lear, Sommer-

[1]) Als Beispiel führen wir das folgende an aus den Polizeiverordnungen in Venedig: „Un 'altra legge del 22 marzo 1458 ordinava che il collegio, deputato ad inquisire contro i sodomiti, si dovesse raccogliere ogni venerdi; finalmente alcuni autori parlano di certa prescrizione bizarra fatta dal governo alle meretrici, le quali doveano stare alla finestra col seno scoperto, onde allettare gli uomini e distoglierli dal peccare contro natura." P. G. Molmenti, la Storia di Venezia nella vita privata p. 288.

nachtstraum, der Sturm, wird uns die Entstehung der Handlung, auch der Ursprung der Leidenschaft in wenigen grossen Zügen gemalt und nach unsren Begriffen, die wir alles Menschliche gern zerlegen und bis auf die kleinsten Fasern verfolgen wollen, besonders heut zu Tage in Folge unsrer neuen physiologischen und psychologischen Wissenschaften, auf etwas ungenügende Weise, denn obschon Shakespeare nie und nirgendwo psychologisch unwahre Schilderungen giebt, so will es uns doch manchmal bedünken dass er uns mit Ursachen abspeist, die uns unverhältnissmässig klein zu ihren Folgen vorkommen, wie z. B. im Anfang von Lear. Theils konnte der Dichter nicht anders handeln, weil die Abkürzung auf seiner Bühne schwer umgänglich war, wenigstens wenn er solche langen, von Ereignissen erfüllten Geschichten wie Hamlet oder Lear, aufführen wollte. Andrerseits waren aber für sein Publikum diese Motive genügend, weil ihre Phantasie thätiger als die unsrige, leichtgläubiger, wenn man will, leichter zufriedengestellt war. Es war diesen Leuten ganz genehm, dass Shakespeare hie und da gewaltige Sprünge machte, sie konnten ihm bequem folgen, besonders wenn ein Burbadge ihnen durch sein meisterhaftes Spiel alle schroffe Übergänge sehr wohl begreiflich machte. Aber gerade für uns scheinen die Ursachen und die Übergänge im Handeln oft ungenügend angegeben und in einem märchenhaften Styl aufgefasst, der uns hier dann — besonders wenn wir die Sache mit den Augen Rümelin's betrachten — weniger zumuthen will. Nun, ich glaube dass wir von unsrem Standpunkte aus besser thun die Schönheit der Shakespear'schen Poesie nicht vorzugsweise in der Motivirung zu suchen, wenn wir nämlich das Wort so verstehen wie es jetzt Brauch geworden. So wenig wie man auf einer Reise im Orient den Comfort der grossen Metropolen Europa's suchen muss. Die Schönheit liegt für uns eher in der prachtvollen Ausmalung und tiefen Wahrheit der seelischen Zustände, und darin wird Shakespeare wohl ewig seinen Meister oder seines Gleichen suchen. Doch versteht er es auch auf das Motiv den Nachdruck zu legen wenn er das für geboten hält, wie er das in Othello, in Hamlet thut. Da sind die Motive mit viel mehr Sorgfalt präparirt als in Lear oder Macbeth, damit die sonst vielleicht etwas unwahrscheinliche Geschichte, welche zumal nicht in uralten mythischen Zeiten, sondern in einer gebildeten Welt

vorfällt, einen etwas festeren Boden besitze. In Lear und in Macbeth geht er leicht über das Motiv hinweg, weil es ihm vielleicht mehr am Herzen lag den gewaltigen Ausbruch der Leidenschaft in der einen, die Gewissensangst und die Macht des Übernatürlichen in der andern Tragödie in grossen Farben zu malen. Auch lässt er die Motivirung durch das Märchenhafte gelten in Macbeth, nicht in Othello. Mit Ausnahme des zauberhaften Taschentuchs, das aber eine Geringfügigkeit und zum Ganzen nichts abthut, kommt nichts Märchenhaftes in Othello vor.

Sind nun diese gewaltigen Blätter im Buche der Menschheit für uns unleserlich geworden, so wie Rümelin das zu behaupten scheint, weil die sogen. psychologischen Fundamente, wie unsre Zeit die vom Dramatiker und Romandichter verlangt, etwas fehlen oder uns ein wenig kindisch vorkommen, wenn wir uns in einer so recht prosaischen Stimmung befinden? Bei Shakespeare's Gestalten ist immer ein Causalnexus zwischen Schuld und Strafe, alles Leidenschaftliche, Böse oder Thörichte im Menschen hat seinen Ursprung und wenn es nicht zeitig ausgerottet wird, so führt es unabänderlich zum Verderb. Von der sogen. poetischen Gerechtigkeit, welche am Schluss die Tugendhaften belohnt, die Bösen straft, wie das in so vielen Rührdramen vorkommt, weiss Shakespeare absolut nichts. Er lässt die blinden Mächte der Welt walten und mit riesenhafter Schrift uns die Schicksale des Menschen an die Wand malen. Aber eine viele Zoll lange haarfeine Kette von Ursachen zu schmieden, an derer Ende der Mensch hängt und zappelt wie der Fisch an der Hengelruthe, das war augenscheinlich seine Sache nicht. Es wahr sehr recht gethan, denn damals dachte man nicht an ein solches verwickeltes Spinnengewebe von psychologischen Fakten, welche die heutigen Verfasser von socialen Romanen für die einfachsten Handlungen eines Menschen anzugeben lieben.

VI.

Wir haben bei unsrer Übersicht der Entstehung und Entwicklung des Charakters in Shakespeare's Dramen immer den weiblichen

Charakter von unsrer Betrachtung fern gehalten. Um die Sache so deutlich möglich vorzustellen war es empfehlenswerth den weiblichen Charakter, auf welchen das vorgefundene Entwicklungsgesetz nicht in solchen deutlichen Zügen wie bei den Männern oder nur in beschränktem Maasse seine Anwendung findet, vorläufig von unsren Besprechungen auszuschliessen, mit dem Vorsatze Versäumtes später nachzuholen. Shakespeare's Frauenwelt ist oft der Vorwurf sehr eingehender und feinsinniger kritischer Betrachtungen gewesen in England und in Deutschland. Schriftsteller von Talent, geschmackvolle Essayisten haben mit Sorgfalt und Liebe diesen reizenden Theil der Shakespear'schen Welt gepflegt und dem Publikum ihre Gedanken darüber in anmuthiger Form mitgetheilt. Ich will nur das liebenswürdige Buch von Mrs. JAMESON, SHAKESPEARE'S Heroines, nennen, als eine der bekanntesten Schriften, welche der Schilderung von Shakespeare's Frauenwelt gewidmet sind. Für einen guten Stylisten ist es gewiss eine verlockende Aufgabe, die Bilder dieser reizenden Heldinnen in ausgewählten Worten und in einem warmen, empfindungsvollen Tone dem Leser so vorzuführen, dass die innigsten Empfindungen von Schönheit und Leutseligkeit bei ihm rege werden, und sein Herz für diese Frauen und Mädchen erglühe wie das eines feurigen Anbeters. So eignen sich denn Shakespeare's Frauen und Mädchen im Grunde weit mehr zu einem geistvollen liebenswürdigen Geplauder als zu philosophischen Erörterungen. Ihre Schönheit lässt sich am allerwenigsten nachweisen oder beleuchten, sie wird empfunden oder nicht, wie die einer Blume, welche der Botaniker zum Bedarf des Unterrichts zerlegt, der wahre Blumenfreund aber lieber unbeschädigt in ihrem Ganzen erblickt und geniesst. So ist es auch hier. Wir werden uns darum darauf beschränken nur einige Punkte zu berühren, welche zu Fragen Veranlassung geben könnten.

Dass Shakespeare seine Frauenfiguren der Wirklichkeit entlehnt so gut wie die Männer, darf nicht bezweifelt werden, es ist selbstverständlich. Denn sie tragen Alle ohne Ausnahme das Merkmal der Realität an der Stirne, Keine ist für ein verschwommenes ungreifbares Ideal zu erachten wie so manche Heldin aus Romanen und aus der Poesie unsres Jahrhunderts. Shakespeare hat keine Frau erschaffen welche nicht einige Qualitäten zeigt, welche zu der Nachlassenschaft

der Mutter Eva gehören im besten und im weniger günstigen Sinne dieses Wortes. Viele sind scherzhaft, neckisch, etwas boshaft zuweilen, Andere zärtlich, zutrauend, aufopfrungsfähig, Alle aber besitzen ein starkes Maass von Lebenslust, Seelenkraft und Ausdauer gegen Widerwärtigkeiten und Schicksalsschläge. Sie entfalten nicht selten, unbeschadet ihres zarten und schamhaften Wesens, einen Muth und eine Dreistigkeit, werfen sich mitten in die heiklesten Lagen hinein wenn es gilt das Ziel ihres Lebens, ihr werthestes Besitzthum, ihre Liebe zu retten, so dass wir davon erstaunen und manchem Manne unsrer Zeit so viel Beharrlichkeit zuwünschen möchten. Wie rührend ist nicht Imogene, wenn sie sich aufrafft und unter männlicher Verkleidung Schutz sucht im Lager der Römer, von ihrem Manne Posthumus grausam verstossen und den Hof ihres Vaters scheuend, weil ihrer da nur der Verderb wartet. So ganz Weib, und doch so edel, so frei von allen Schwächlichkeiten und Verschrobenheiten, die das Weibliche so oft verunzieren. Shakespeare's Frauen besitzen also denselben Zug der Lebensfreudigkeit und des Muthes, welcher seine Männer kennzeichnet, und auf diesem Grunde passen sie im Rahmen des XVI Jahrhunderts. Manche von ihnen sind sofort zu erkennen als elegante Damen höhern Ranges, welche der Dichter ohne Zweifel selbst Gelegenheit gehabt hat zu beobachten und zu studiren. Solche sind viele Frauen der Jugend-Komödien, welche so wenig wie die Männer viel Charakteristisches bieten, sodann einige aus den englischen Historien, wie die Königin Anna in Richard III, die Königin Constance in König Johann, die blutige Margaretha in Heinrich VI und Richard III, ernsthafte Frauen nicht poetisch reizend sondern in einfachen realistischen Zügen dargestellt. Mehr scherzhafter oder komischer Natur und getreu nach dem Leben sind Jessica (Kaufmann von Venedig), Katharina (Zähmung der Widerspenstigen), die Frauen von Ford und Page und die Anna Page (Lustige Weiber von Windsor), auch wohl Beatrix (Viel Lärm um Nichts) und Portia (Kaufmann von Venedig). Diesen Frauen klebt ziemlich viel Erdenstoff an mehr als andern bald folgenden, sie sind weniger frei von ihrer Umgebung; gewisse Kreise, in welchen sie passen, kann man bei ihnen schwerlich vergessen. Von der Renaissance losgerissen würden sie kaum verständlich sein, so wenig wie ein Mercutio oder Biron. Auch Goneril,

Regan, Gertrude die Mutter Hamlet's fänden am besten unter dieser Kategorie einen Platz. Die beiden ältesten Töchter Lear's, wie schlimme Bestien sie auch sein mögen, müssen wir doch nicht zu sehr, wie V. Hugo das gewollt, für weibliche Quasimodo's ansehen mit einer Verwechslung von Gestalt und Seele und zu den poetischen Ausgeburten rechnen. Sie sind vielmehr realistisch nach dem Leben gemalt als Menschen welche zu sehr den bösen Leidenschaften ergeben sind, darum aber noch keineswegs Personificationen des Lügengeistes im romantischen Styl. Psychologische Complexe des Weiblichen, so wie die grossen Männergestalten, in welchen gewaltige Leidenschaften toben und unter verschiedener Form hervortreten, hat Shakespeare, glaub' ich, nur zwei: lady Macbeth und in viel höherm Maasse noch Cleopatra. Cleopatra ist ein farbenreiches und äusserst lebendiges Gemälde, ein psychologisches Studium ersten Ranges ganz wie Hamlet oder Othello. Und als Weib vereinigt sie in sich noch mehr Widersprüche, ist sie noch vielseitiger und räthselhafter als einer der Männer. Ich wäre sogar geneigt sie für die complicirteste aller Shakespear'schen Gestalten zu halten, welche unsrer modernen Auffassung des Charakters am nächsten kommt. Sie ist eine echte Sphinx-Natur von unergründlicher Tiefe, ein Ganzes der seltstamsten Probleme voller Widersprüche, welche aber zusammen den Eindruck der Harmonie machen. Mrs. Jameson hat über sie ihre schönste Skizze geschrieben, auf welche wir den Leser gern aufmerksam machen. Auch lady Macbeth ist eine solche tief angelegte Natur, wo äusseres und inneres sich nicht immer gleich bleiben. Es ist genug über ihren Charakter geschrieben worden, und da wir uns solcher Detail-Untersuchungen enthalten, so übergehen wir das weitere.

Was werden wir aber von allen den andern Mädchen und Frauen sagen, von dieser Schar von holdseligen Erscheinungen, alle so jung und morgenschön, eine Julia, Rosalinde, Viola, Helena, Isabella, Cressida, Portia, Ophelia, Cordelia, Desdemona, Imogene, Hermione, — endlich die beiden lieben Kinder Perdita und Miranda! Da nimmt die kritische Weisheit bald ein Ende, und die duftenden Rosen, Nelken, Veilchen und Maiglöckchen zwingen uns die Feder nieder zu legen, sie lachen uns wohl ins Gesicht aus dass wir uns erdreisten wollen jede für sich unter die Lupe zu nehmen. Nein,

wir wollen Shakespeare's Lieblinge nicht anatomisiren! Der grosse Dichter hat sie zu seinem und der Menschen Genuss erschaffen damit wir sie freundlich betrachten, nicht um sie unter Bücherstaub und Tintenkleckserei zu begraben. Wie er sie erschaffen hat, welche herzerfreuliche Erfahrungen auf dem Gebiete des weiblichen Liebreizes er während seines Lebens gemacht habe, oder ob sie vielleicht nur die Verkörperungen seiner Leidenschaft für das ewig Weibliche sind und nur darum so anschaulich und realistisch weil Shakespeare's Phantasie sich nie ins Nebelhafte und Unbestimmte verlieren konnte, — das sind Fragen, auf welche wir die Antwort schuldig bleiben müssen. Wir wissen von Shakespeare's Herzgeheimnissen nichts und von seinen Idealen noch weniger. Shakespeare's Mädchen- und Frauengestalten stehen einzeln und unerreicht in der Litteraturgeschichte dar. Denn abgesehen von ihrer Naturwahrheit und entzückender Schönheit, hat er die ganze Scala des weiblichen Charakters in dieser langen Reihe von Figuren zur Darstellung gebracht. Eine so reiche und vollständige Galerie von Frauenporträts, wie bei Shakespeare, ist nicht zum zweiten Male zu finden, weder bei Goethe, noch bei W. Scott, Byron oder wem sonst. Was ihr allgemeines Wesen betrifft, das Sinnige, Beherzte und Energische das sie kennzeichnet, so nähert sich ihnen ein Frauengeschlecht aus uralten Zeiten noch am meisten. Ich meine die Indischen Frauen, eine Çakuntala, Savitri, Damajanti, diese haben denselben eigenthümlichen Zug des entschlossenen Duldens für den geliebten Mann, die Aufopferungsfähigkeit und den Lebensmuth. In der spätern, modernen Litteratur erscheint noch manche schöne und liebenswürdige Frau, aber mit der Shakespearschen hat sie nur selten eigentliche Verwandtschaft. Shakespeare's Frauen sind überraschend wahr und lebensvoll, und doch schweben sie wie auf Blumenfüssen über die Erde hin nach einem Traumreich.

VII.

Wir haben unser Capitel über den Dichter Shakespeare eröffnet mit der Besprechung des komischen Moments in seiner Welt,

wir müssen es jetzt schliessen mit der Erörterung eines andern nicht weniger wichtigen, des tragischen Moments. Beide Begriffe haben gemein, dass es dabei fehlt an deutlichen, allgemeingültigen, wissenschaftlichen Grundbestimmungen. Die letzten Gründe der Empfindung des Tragischen in der menschlichen Natur liegen eben so tief versteckt, sind vermöge unsrer mangelhaften Kenntnisse der Psychologie auf ihrem heutigen Stande so wenig ans Taglicht zu ziehen als wir gesehen haben dass es mit jener andern Empfindung, welche in ein Lachen ausgelöst wird, der Fall ist. Die Ableitung des Wortes aus der griechischen Sprache lehrt uns nichts, denn der Sinn, welchen wir dem Worte tragisch beilegen, hat nicht die entfernteste Beziehung zu der ursprünglichen Bedeutung. Tragödia wollte bekanntlich ursprünglich sagen einen Bocksang und das rührte daher dass bei dem Weinlesefest der Bock, der Verwüster der Reben geopfert wurde, dabei wurden Lieder gesungen und Tänze ausgeführt, und aus diesem Weinlesefest hat sich von Stufe zu Stufe die griechische Tragödie, so wie auch die Komödie, entwickelt. Das Wort Komödie bedeutet Freudengesang, von Κῶμος und Ὠδή.

Die Litteraturgeschichte lehrt uns nun, dass das Wesen der Tragödie im Lauf der Zeiten die mannigfaltigsten Modefizirungen erlitten hat, und daraus folgt sehr natürlich, dass dieses auch mit dem Kern oder der Basis des Begriffs des Tragischen hat Statt finden können. Zwar ist es keineswegs unmöglich, dass innerhalb dieses veränderlichen Kerns noch ein innerer sich selbst immer gleichgebliebener Theil enthalten sei — sowie die Ästhetiker das behauptet haben — aber diesem geheimen Theile nachzuforschen scheint uns vorläufig eine wenig fruchtbare Arbeit. Nach unsrer Meinung ist es besser und kommt man weiter damit, wenn man an der Hand der Geschichte und der Litteratur, auf inductive Weise, die verschiedenen Begriffe des Tragischen zu verschiedenen Zeiten zu ermitteln sucht. Enthalten diese alle dann einen gemeinsamen Kern, so wird sich dieser schon zeigen. Wir werden im Verlaufe dieses Abschnitts zurückgreifen müssen auf die Tragödie und den Begriff des Tragischen bei den Griechen und bei den Römern, und wir bitten den Leser uns auch auf diesem unsrem Wege scheinbar ganz fern liegenden Gebiete zu folgen. Eine kurze Darlegung des Tragischen

in der klassischen Litteratur ist unvermeidlich zum richtigen Verständniss von Shakespeare's Auffassung des Tragischen, wie sich das nachher zeigen wird.

Dass das Tragische, so gut wie das Komische, im wirklichen Leben selbst, in den Objekten unsrer Betrachtung und Erfahrung liegt, und es nur auf unsre Empfindungsfähigkeit ankommt, ob wir es gewahr werden, diese Thatsache lässt sich schwer leugnen. Wir sprechen ja auch wohl im Leben, obwohl nicht jeden Tag, von tragischen Gestalten, von einem tragischen Loose und solchem. In der Geschichte hat es viele tragische Charaktere gegeben, von Sokrates und Jesus bis auf Maximilian von Mexico und General Gordon. Erlauben wir uns hier die Frage, was macht sich denn bis diesen und andern grossen Gestalten der Geschichte bemerklich, dass wir ihnen und ihrem Dasein das Prädikat Tragisch beilegen? Es scheint dieses zu sein. Eine starke Entwicklung von moralischer Kraft, welche dazu verwendet wird einem gewissen vorgesteckten Ziele nachzustreben, dieses aber verfehlt in Folge des Widerstands solcher Menschen, welche jeder für sich an Werth und Kraft dem Strebenden weit nachstehen, durch ihre Zahl aber da ihre Kräfte sich vereinigen, ihm überlegen sind und ihn auch besiegen. Es ist immer eine Art moralischer Gulliver, der von den Lilliputern mit Pfeilen durchschossen wird. Wer weiss zu sagen, wie viele Erscheinungen es im Leben gegeben habe und noch täglich giebt, deren Dasein sich durch eine solche Definition aussprechen liesse? Ihre Zahl dürfte unermesslich sein. Wären wir im Stande in jede menschliche Existenz bis auf den Boden den Blick hinein zu werfen, zu sagen wie da gestrebt und gekämpft wird gegen unerbittliche Mächte, welchen der Held dieser unbekannten und nie geschriebenen Tragödie zu trotzen und die er zu bemeistern sucht, gegen welche er die Fäuste stemmt und sie hinunterdrücken will um darüberhin sich eine freie Bahn zu eröffnen, was ihm nie gelingt bis er endlich ermattet und erschöpft die Arme sinken lässt und sich seinem Schicksal ergiebt oder vom Tode erlöst wird; — sähen wir das alles mit Späherblick im verborgensten Raum, im kleinsten Zimmerlein, wahrlich es würde so viel Tragisches zum Vorschein kommen, dass sämmtliche Bühnenschriftsteller, der Welt daran genug hätten für sämmtliche Theater Aber wir werden gewöhnlich nur die tragi-

schen Helden gewahr, wenn sie auf der Weltbühne, auf dem Tummelplatz der Politik einherschreiten, und das Dröhnen ihres Kothurns weit und breit erschallt, und die Geschichtschreiber dabei vollauf zu thun haben.

Shakespeare's tragische Heroen sind, obgleich die gesellschaftliche Stellung nicht bei Allen die gleiche ist, — Einige sind Könige, Andere sind Staatsmänner, Feldherren oder vornehme Patrizier wie Timon, — doch Alle durch feinere Sitten und höhere Bildung ausgezeichnet. Ob nun diese Thatsache ein nothwendiges Bestandtheil des tragischen Charakters sei nach des Dichters Auffassung, dürfte die Frage sein. Wir müssen uns dabei erinnern, dass Shakespeare vorzugsweise das Adelsleben schildert und der hohe Stand bei ihm die vornehmste Stelle einnimmt, während Ben Jonson und die Dichter der Domestic Tragedy sich mehr dem Dasein der Bürgerklasse zugewendet haben. Nun ist es wahr dass sich das Individualitätsbestreben in Folge der eigenthümlichen Culturverhältnisse des XVI Jahrhunderts stärker geltend macht bei den höhern als bei den niedern Klassen der Gesellschaft, und eine starke Individualitätssucht ist bei Shakespeare, wie wir später sehen werden, die Grundlage des tragischen Momentes. Damit ist aber noch keineswegs ausgesprochen, dass dieselbe Neigung sich auch nicht in tiefer stehenden Kreisen entwickeln konnte, es wäre wenigstens eine unlogische Folgerung darauf schliessen zu wollen. Wir wollen bei dieser Frage hier nicht länger verweilen, möglich dass die nachfolgenden Erörterungen noch einiges Licht über sie verbreiten können. Für uns ist es von grösserem Interesse zu wissen, wo denn eigentlich der Schwerpunkt des Tragischen in Shakespeare's Tragödien liegt, was in seinen Augen ein tragischer Lebenslauf war und wo er diesen im Leben selbst erblickte? Um über diese wichtigen Fragen zur Klarheit zu gerathen, ist es unbedingt nöthig den Weg der inductiven Untersuchung einzuschlagen, d. h. Shakespeare's Tragödien, die eine nach dem andern, auf den Sectionstisch zu legen und unter Anwendung des Operirmessers, das tragische Princip herauszuschneiden. Wir verfahren dabei auf historische Weise, fangen an mit dem anerkannt ältesten Trauerspiel und gehen so weiter bis zum jüngsten. Diese Methode scheint die einzig richtige zu sein, nur diese vermag uns zu sichern Resultaten zu führen, während alle andere leicht zu

Trugschlüssen verleiten. Wir müssen nämlich nicht vergessen dass wir bei der Betrachtung des Tragischen noch mit ganz andern Faktoren zu rechnen haben als beim Komischen.

Die Vermuthung ist vollkommen gerechtfertigt, dass der Standpunkt, von welchem aus das Tragische im Leben erkannt wird, kein absoluter oder freier sondern ein wechselnder ist, ein zwar im Menschen selbst liegender aber doch den immerwährend sich ändernden Culturzuständen völlig unterworfener. Die Sitten der Völker und der Lauf der Geschichte scheinen diesen Standpunkt immer zu verschieben, und darauf haben wir am allerersten zu achten, wollen wir das Tragische nicht vielfach suchen wo es gerade nicht liegt und somit uns darüber täuschen, weil die Zeit wo diese tragische Kunst im Leben war, es anders erblicken liess als wir es sehen, die wir diese Stücke jetzt noch lesen und unsre Auffassungen dahineinmischen.

Dann ist noch ein andrer Grund vorhanden, warum wir hier nicht beim Allgemeinen sondern beim Besondern anfangen müssen, nämlich dass die englische Tragödie stark beeinflusst worden von der klassischen, von Seneca's Trauerspielen, und aus diesem Grunde muss auch darnach gefragt werden, ob das tragische Element ein übergenommenes oder ein nationales und originelles war?

VIII.

Shakespeare's erste Tragödie ist ohne Zweifel Titus Andronicus gewesen. [1])

In dieser Tragödie entsteht der herrschende Kampf durch eine erbitterte Fehde zwischen zwei einander tödtlich hassenden Gegnern. Zwar ist der eine, Titus Andronicus mit seiner Familie, beinahe fortwährend die unterliegende, der andere die Gothenkönigin Tamora mit Beihülfe ihrer Söhne und Aarons und begünstigt vom Kaiser Saturninus die siegende Partei, aber die Bluthfehde ist veranlasst von Titus selbst — wie eine tragische Schuld — da er taub für Tamora's Flehen das Leben ihres ältesten Sohnes

[1]) Über diese Tragödie sieh Anhang I Marlowe und Shakespeare.

nicht schonen will und es der Ehre und der Vaterlandsliebe zu Opfer bringt; am Schluss kehrt dann das Verhältniss um, Titus rächt sich und die seinigen reichlich an Tamora's Söhnen, Demetrius und Chiron. Shakespeare hat hier also einen Kampf geschildert, der beiderseits mit einem vom tiefsten, unversöhnlichsten Hass erfüllten Herzen und mit einer vor nichts zurücktretenden Grausamkeit geführt wird, in welchem der eine Greuel sich auf den andern häuft bis endlich das Maass voll geworden und in einem letzten Blutbad die Gegner einander tödten, so dass nur Wenige, nur die, welche an der Fehde keinen direkten Antheil genommen haben, im Leben bleiben und das Geschlecht fortsetzen können. Wenn also ein tragisches Element in diesem Drama enthalten sein soll, so muss es in diesem Kampfe und in seinen schrecklichen Folgen für beide Geschlechter liegen.

Wie kam Shakespeare nun zu dieser Auffassung des Tragischen? Dass er sie dem Leben selbst entlehnt habe, ist schwer anzunehmen. Als er Titus Andronicus schrieb war er noch sehr jung, konnte noch keine tiefe Erfahrung des Lebens besitzen und vom Dichter der heitern ausgelassenen Jugendkomödien ist auch nicht recht zu erwarten, dass er damals in der Welt mit Vorliebe solche schwarze bluttriefende Gespenster erblickt habe. Es wäre ein völliger Irrwahn zu glauben, Shakespeare habe in seinen Flegeljahren die Welt mit den Augen eines Alfred de Musset angesehen oder sogar die romantische Theorie le laid c'est le beau auf seiner Fahne geschrieben. Die übertriebene Greuelhaftigkeit dieses Dramas hat auf des Dichters Lebensanschauung gewiss nur einen geringen oder gar keinen Bezug gehabt, einen sehr bedeutenden aber auf sein artistisches Gefühl und seine ersten Schritten als Dramatiker, wie wir das zu erklären versucht haben. [1]) Auch das Studium der englischen Geschichte, wo freilich ähnliche blutige Fehden zwischen den Geschlechtern von York und Lancaster vorkommen, hat ihn damals schwerlich zu dieser Lebensschilderung überreden können. Dieses Studium ist gewiss etwas später zu setzen, eher nach als vor Titus Andronicus, und es hat für ihn ganz andere Früchte in Bezug auf die tragische Auffassung abgeworfen als die Schauer-

[1]) Vgl. Anhang I Marlowe und Shakespeare.

tragödie Titus Andronicus. Das Studium der Geschichte führte zum Hamlet. Es ist viel wahrscheinlicher, dass umgekehrt die tragische Stimmung von Titus Andronicus in Heinrich VI noch ein wenig fortgewirkt und da ausgetönt habe. Wir müssen die Quelle dieses Tragischen an einem andern Orte suchen. In dem Anhang Marlowe und Shakespeare haben wir diese erste Tragödie damit gekennzeichnet, dass sie ein wunderliches Gemisch vom mittelalterlichen und modernen Geiste darbietet. Sie schliesst sich in ihren Grundzügen eng an SENECA an, allein der düstere Eindruck, den das Ganze bei uns erregt, erinnert auch wieder an den Geist des Mittelalters, an die schauerlichen Empfindungen, die schreckliche Leidenschaftlichkeit, und den peillosen Jammer, in welchen der Mensch nur zu oft versank, wie Geschichte und Volks-Litteratur uns darüber belehren. Diese Grundzüge nun sind der Thyestes-Geschichte bei Seneca ziemlich getreu nachgeahmt. Die tragische Formel, welche wir in Titus Andronicus lesen können, ist diese dass ein unversöhnlicher Kampf geführt wird zwischen zwei Geschlechtern, in welchem an beiden Seiten Greuel auf Greuel gehäuft werden, welcher damit ein Ende nimmt, dass schliesslich der Unterdrücker auf thörichte Weise in die Hände seines Opfers geräth und ihm die ersehnte Gelegenheit verschafft die Rechnung auszugleichen, allerdings auf Kosten seiner selbst und Andrer, welche darin bezogen werden. Böse und gute Menschen — wenn diese Distinction hier giltig ist — stürzen zusammen in eine Gruft, aber das Ziel ist erreicht, das Laster findet seine Strafe, und die sittlich verdorbene Luft ist gereinigt. Auch Aaron bekommt seinen Lohn, er wird lebendig begraben. Diesen Grundzug der Tragödie hat Shakespeare den SENECA'schen Stücken und wahrscheinlich auch den Italienischen von SPERONE SPERONI, GIR. CINTHIO entnommen. Wir können diese tragische Formel, wie sie bei SENECA, bei den Italienern, und bei den Engländern, welche in diese Schule gegangen sind, SHAKESPEARE in seiner ersten Tragödie, KYD in der spanischen Tragödie und die weitern Nachfolger, MARSTON, WEBSTER etc. erscheint, die zweite Stufe des tragischen Begriffs nennen.

Denn die erste Stufe ist der tragische Gedanke bei den Griechen. Und über diese müssen wir zuerst sprechen.

IX.

Der tragische Gedanke bei den Griechen ist unverständlich ohne den richtigen Begriff des Wesens ihrer Tragödie. Nur wenn man diese vom richtigen Standpunkte betrachtet, dringt man leicht ein in den Sinn des griechisch Tragischen, namentlich was den Grundsatz, die Erregung von Mitleid und Furcht, die sogen Katharsis der Pathemata betrifft, Begriffe, welche uns modernen Menschen übrigens ganz fremd geworden und worüber bekanntlich die Ästhetiker aus früherer Zeit, vor und nach Lessing Streit genug geführt haben. Es war ein gewöhnlicher Irrthum, dass man vielfach ohne weiteres aus den Grundbegriffen in ARISTOTELES' Poetik enthalten Folgerungen für die Neuzeit ziehen wollte, in der Meinung diese Aristotelische Aesthetik des Dramas müsse der allgemeinsten Natur sein, ohne die geringste Modification als der Kanon der Dramatik für folgende Zeiten maassgebend bleiben. Dass man sich hierin getäuscht, muss uns jetzt wohl einleuchten. Aristoteles war ein Grieche, dachte wie ein Grieche und lebte in den Anschauungen und Begriffen der Griechen. Er mag eine allgemeine Norm aufgestellt, eine Art von Idealdrama proclamirt haben, aber doch immer für die Griechen. Jetzt ist uns Aristoteles so viel wie Hekuba, wenigstens was seine tragische Formel und seine Vorschriften für die Composition des Dramas anlangt. Was er sich vorstellte war das Ideal seiner Zeit in Übereinstimmung mit der Denkweise der Griechen. Dieses Ideal, ins besondere was seine Vorschriften über die Zusammenwirkung der Peripetie und der Erkennung anlangt — zwei ausschliesslich griechische Begriffe — ist nur in wenigen Tragödien des Alterthums zur Verwirklichung gekommen, so viel nämlich die mangelhaften Reste der griechischen dramatischen Kunst uns das Recht geben darüber zu urtheilen. In Oedipus Tyrannus von SOPHOKLES, in dem Ion und in der verloren gegangenen Merope von EURIPIDES ist diese Zusammenwirkung von Peripetie und Erkennung, den beiden tragischen Faktoren, ziemlich wohl erreicht.

Wenn wir nun die griechische Tragödie verstehen wollen, so müssen wir sie betrachten als einen religiösen und einen nationalen Akt. Religiös ist die Tragödie in so fern die vollständige

Abhängigkeit des Menschen, ja seine Gebundenheit und Unfreiheit gegenüber den Göttern einerseits und gewissen dunkeln und furchtbaren Mächten, den Erinnyen — die Rachegöttinnen — der Moira — das Schicksal — andrerseits darin ihre Darstellung findet. War der Grieche von der Wahrheit tief durchdrungen, dass er eigentlich nur ein schwaches, unfreies Objekt war, womit die Götter oder die andern Mächte nach Belieben walten und schalten konnten, dass sein Lebensglück daher ein sehr unstätes, nie festes war, jeder Aufwall von Selbstüberhebung ihm theuer zu stehen kommen konnte, da die Götter dann sofort die grausamste Strafe über ihn verhängten, empfand er das alles tief, so hatte auch die Tragödie ihre Wirkung auf ihn ausgeübt, die Empfindungen von Schrecken und Mitleid mit einem Loos, das ihn auch treffen konnte, und das seine Dichter ihm lebhaft ausmalten, hatten sich ausgelöst in die sogen. Katharsis, die Reinigung, ein durchaus religiöses Gefühl. Auf der andern Seite war die Tragödie ein nationaler Akt. Der Grieche sah sein ruhmreiches Vorgeschlecht auf der Bühne, die Thaten seiner grossen Männer zwar nicht aufführen, aber er hörte doch über sie aus dem Munde des Boten oder des Chors, sie wurden ihm in den feierlichsten, prachtvollsten Versen kundgethan und gelobt. Eine echt patriotische Gesinnung, eine tiefgewurzelte Liebe zu seinem schönen Lande wurden durch das Schauspiel bei ihm genährt. Dazu kam eine Fülle von Lebensweisheit, welche ihm da geboten wurde und die er nur zu sehr bedurfte, denn sittlich, d. h. nach der Vorschrift der Vernunft handelnd sind die Griechen, das Volk — anders als die uns besser bekannten Dichter und Prosaschriftsteller — gewiss weit weniger gewesen als wir zu glauben geneigt sind in Folge der Begeisterung, welche in uns in der Jugend auf dem Gymnasium durch die Lectüre ihrer Schriften erweckt wird. Der Grieche sah dann auf der Bühne seine grossen Männer manchmal in das bitterste Leiden hineingestürzt, auf elende Weise ihr Leben beschliessen, weil sie die Götter nicht genug gefürchtet, oder dem Schicksal nicht entrinnen konnten, oder auch zu wenig Sophrosyne — Maasshalten — gebraucht hatten, wie ihnen der Chor stets vorpredigte, und der Bürger hatte nur die Nutzanwendung auf sich selbst zu ziehen. Was war hier der tragische Gedanke? Ein Glaubenssatz, eine religiöse Überzeugung.

Der Mensch soll vor allem sich der Sophrosyne befleissigen und sich nie zur Hybris — zum Übermuth — hinreissen lassen. M. a. W. der Mensch soll immer bescheiden und behutsam sein, nach der Warnung der Vernunft handeln, nie stolz prahlen auf sein Glück, denn dadurch zieht er den Zorn der Götter sofort auf sich herab, wie Niobe's Geschichte das lehrt. Aber befolgt er diese schwierige Regel, so ist er noch keineswegs geschützt vor Unheil. Denn erstens waltet ein dunkles Schicksal, dem er blindlings unterworfen, über alles; zweitens verfolgen die Götter ihre Rachepläne wegen der Unbill, die sie einander zufügen, an dem Menschen, der unschuldig und gegen seinen Willen darin bezogen wird, und in der Ausführung dieser Rachepläne lassen sie sich von nichts zurückhalten, auch nicht vom Zeitverlauf, denn der Urenkel muss oft genug büssen was sein Urgrossvater sich zu Schulden hat kommen lassen. Die geringfügigste Ursache ist den Göttern genügend um den Menschen zu verderben. Der rasende Ajax von Sophokles, der rasende Herakles und der Hippolytus von Euripides sind davon gute Beispiele. In allen drei ist das Motiv der Handlung die Privatrache der Götter.

Nun scheinen die drei griechischen Tragiker, deren Werke theilweise zu uns gekommen, nicht ganz übereinzustimmen in ihrer Ansicht über die Stellung, welche der Mensch gegenüber Göttern und Schicksal einnimmt. Bei Aeschylus wiegt vor eine tiefgewurzelte Ehrfurcht vor den gewaltigen dunkeln Mächten und die innig religiöse Überzeugung, dass der Mensch ein Geschöpf sei, dessen Schicksal gelenkt wird von allmächtiger Hand. Bei Sophokles ist ein gewisses Maass von menschlicher Freiheit in entfernter Möglichkeit gestellt, und diesen beschirmenden Halt kann der Mensch sich erwerben vermöge der Sophrosyne. Sein Elend und Fall sind dann meistens seinem Übermuthe zuzuschreiben. Euripides endlich scheint einen leidenschaftlichen revolutionären Geist gehabt zu haben, er opponirt gegen die Allmacht der Götter, indem er uns ihre Thaten ins schlechteste Taglicht stellt. Er deckt ihre Grausamkeit nnd Ungerechtigkeit unverhohlen auf und will die Augen der Menge öffnen vor ihrer Tirannei. Euripides ist der Freigeist, der Voltaire des griechischen Theaters, seine Tragödien haben eine atheistische Tendenz. Er hat ein echt menschliches Gefühl und

empfindet das tiefste Mitleiden mit den unschuldig Leidenden. Aus diesem Grunde spricht er uns oft mehr an als der hochfahrende Aeschylus und der etwas kühle Sophokles, obgleich diese beiden grössere Dichter waren, und Styl und Behandlung ihres Stoffes edler, poetischer sind als bei Euripides wohl der Fall ist, der zuweilen einen ziemlich trivialen Ton anschlägt. Aber Euripides ist menschlicher, und das sind die andern in keinem hohen Grade. Ich meinerseits nehme gar keinen Anstand einzugestehen, das mir das Tragische in der Oresteia von Aeschylus einfach widersteht. Für einen gesund empfindenden modernen Geist, der nicht befangen ist in den blinden Traditionen des klassischen Geschmacks und wie mancher Philologe alles aus dem Alterthum herstammendes ohne Unterschied bewundert weil es dazu gehört, für einen solchen muss der Muttermord des Orestes und die Weise auf welche Aeschylus das vorstellt einfach empörend sein. Orestes ist der widerlichste Popanz, der je die Bühne betreten hat. Tödtet er seine Mutter, so verfällt er den Erinnyen und mit Recht, denn nichts berechtigt ihn zu diesem gemeinen Verbrechen, tödtet er sie nicht, so wird er Apollo ungehorsam und riskirt eine Strafe Er steht da genau wie der Rekrut, dem der Feldwebel und der Lieutenant zwei verschiedene Kommando's gegeben, die sich nicht vereinigen lassen. Die Unterredung mit Klytämnestra, welche ihn beschwört sie im Leben zu lassen bei ihrer Pflege, bei der Brust aus welcher sie ihn als Kind genährt hat, dieses lange Gespräch in Stychomythien, es ist höchst widerwärtig, so schön auch die Versen sind. Hier verräth sich deutlich, wie wenig wahre Menschlichkeit in der Brust des Griechen wohnte, wie die Götterfurcht und das Heroenthum ihr Gefühl oft abgestumpft hatten gegen echte Naturtriebe. Wie anders verfährt Shakespeare? Wie sehr verdient er den Namen des Milden. In der einzigen Scene, wo ein annähernder Fall sich vorthut, ein Verbrechen ausgeführt zwischen Menschen, welche sich nach den Vorschriften der Natur lieben sollten, da handelt der humane Engländer auf sehr umsichtige Weise. Ich meine die Scene, wo Othello seine Gattin erwürgt. Die That ist grässlich und die Ausführung auf der Bühne, nicht hinter der Bühne wie bei den Griechen, furchtbar erregend, peinlich, aber moralisch und psychisch weniger empörend, denn durch ihre Schwäche, durch den Verlust der Geistesgegenwart,

ladet Desdemona den Schein der Schuld auf sich und wird das Opfer des Wuthausbruches eines Menschen, der schon zuvor des ruhigen Denkens nicht mehr fähig war.

Aber hier! wie kühlen Herzens und mit voller Überlegung tödtet Orestes seine Mutter, so ungefähr wie der Metzger das Schwein schlachtet mit der Tabackspfeife im Maul. Und nachher kommt noch das dumme Märchen, dass ihn vor dem Areopagus von der Strafe freispricht und die Erinnyen mit langer Nase abziehen lässt, die Mutter sei so eigentlich keine rechte Verwandte des Sohns, wie der Vater, denn sie sei bei der Zeugung nur ein passives Glied des Cooperationsgeschäfts, nach der Ansicht des Aeschylus. Pfui! welch' abgeschmackter Firlefanz!

Neben diesem Verhältnisse des Menschen gegenüber Göttern und andern Mächten, Moira, Erinnyen u. s. w. erscheinen noch selbstverständlich in der griechischen Tragödie die Verhältnisse der Menschen unter einander. Diese sind in allen griechischen Tragödien der folgenden Art. Schroffe Familienfehden, welche ihren Ursprung haben in der Schuld eines Ahnherrn des einen Geschlechts gegenüber dem andern, und diese Schuld wird dann gerächt bis ins siebente Glied, wie die Bibel sagt. — Beispiele sind das Haus der Atriden, der Labdakiden: im letztgenannten Fall — die Geschichte von Oedipus und seinen Kindern — liegt der Ursprung der Sünde in einem Fluche, in einer mysteriösen Prophezeiung des Orakels, die sich erfüllen muss und eine Reihe von Unthaten nach sich schleppt. Nicht selten sind auch Ursache des Familienstreits die Kebsweiber, welche die Helden aus den Erroberungskriegen mit nach Hause führten und als ihr Liebchen der rechtmässigen Frau vorzogen, was diese natürlich nicht ruhig geschehen liess. Cassandra, Andromache, Medea. Endlich entstehen noch Complicationen durch echte oder unechte Kinder, Findlinge, welche nach Jahren zurückgefunden und erkannt wurden. Die bekanntesten Beispiele davon sind Oedipus und Orestes, sodann Ion, Iphigenia in Tauris, auch die verloren gegangene Merope, soll nach Lessings Darlegung einen solchen Inhalt gehabt haben. Diese Familienbegebnisse nun finden bei Aeschylus und Sophokles erst in zweiter Reihe Beobachtung, während auf das Verhältniss zu den höhern Mächten das volle Licht fällt; bei Euri-

PIDES hingegen treten sie auf den Vordergrund und fangen von da an den Hauptinhalt der Tragödie zu bilden. Und die Götterwelt — denn von Moira ist bei Euripides wohl keine Rede mehr — sinkt bedeutend an Würde und Hohheit herab, sie nähert sich dem Menschen immer mehr, aber als die mächtigere bleibt sie im Stande den Menschen furchtbar zu quälen. Der alte tiefe Respect vor der göttlichen Allmacht hat einer scharfen Kritik Platz gemacht. Es wäre z. B. Aeschylus oder Sophokles wohl schwerlich eingefallen das Drama damit zu eröffnen dass er irgend einen Gott einen exponirenden Prolog halten lässt, in welchem er ausser der Vorgeschichte des Stückes das Publikum im gemüthlichen Tone auch über seine eigenen Geschäfte unterhält. So sank die Götterwelt allmählich herab zu einer Maschinerie, daher dann auch der so oft hernach angewandte Name deus ex machina. Hätten wir nun das ganze griechische Theater aus dem Alterthume retten können, so würden wir vielleicht den Übergang von der ersten Stufe des Tragischen zu der zweiten Schritt für Schritt verfolgen können. So wie es jetzt damit beschaffen ist, besitzen wir nur noch die römischen Tragödien, dessen Verfasser SENECA heisst; diese müssen sich im geschichtlichen Verlauf, da wir die Lücke nicht ausfüllen können, den Tragödien des Euripides anschliessen.

X.

Bei SENECA ist der allmächtige Einfluss der Götter auf des Menschen Lust und Weh im Drama selbst auf ein Minimum herabgesunken. Zwar die Geschichte nimmt noch manchmal ihren Ursprung in einem alten Göttergroll gegen den Ahnherrn des Geschlechts, aber das wär nicht zu ändern da die Sagen von den Griechen herstammten und unabänderlich in ihren Hauptzügen feststanden. Im Laufe des Stückes gewährt man aber selten mehr die unmittelbare Einwirkung der Götter oder des Schicksals. Eine Ausnahme bildet der rasende Hercules, wo die Göttin Juno die Handlung eröffnet und ihren Plan kund gibt, den von ihr verhassten Sohn des Zeus und Alcmene wahnsinnig zu machen, damit er

im umnebelten Geiste und wuthentbrannt seine Frau und Kinder tödte. Übrigens sind es menschliche Leiden und Verbrechen, die wir erblicken, von ihren eigenen ungezügelten Leidenschaften und bösen Trieben angestachelt oder herbeigeführt. Wir haben hier eigentlich nur mit den beiden Tragödien Thyestes und Agamemnon zu thun, da gerade nach diesen Mustern sich die Renaissance-Tragödie gerichtet hat. Und warum gerade die Sage des Atriden-Geschlechts bevorzugt wurde, würde unschwer zu erklären sein. Diese hat zu den Zuständen des Mittelalters und der angehenden Renaissance die meiste Verwandtschaft. Die Göttermaschinerie konnte man gar nicht brauchen, und desshalb waren die Sagen von Hercules, Medea, Hippolytus zu sehr fremdartige Stoffe. Oder man musste die antiken Süjets einfach, ohne Modernisirung, lassen wie sie sind, so wie die Italiener gethan haben. In England hingegen wählte man lieber nationale Süjets an die Stelle der klassischen, verpflanzte den antiken Mythenstoff auf englischen Boden und suchte dort nach ähnlichen Sagen aus der Vorzeit. So verfahrend, empfahlen sich die Atriden-Geschichte und vielleicht auch wohl die Fabel der feindlichen Brüder, Eteocles und Polynices — im Ferrex und Porrex wohl nachgeahmt — am allermeisten als Modelle. Die blutigen Familienfehden bei KYD, in SHAKESPEARE's Titus Andronicus, bei MARSTON und WEBSTER sind ohne Zweifel der Atriden-Geschichte nachgebildet. Auch die Erscheinung des verstorbenen Ahnherrn des Geschlechts, in Thyestes Tantalus, in Agamemnon Thyestes, welcher die bevorstehende Rache ankündigt, den Familienfluch ausspricht, und die Aufgabe hat den Zuschauer in die ahnungsvolle Stimmung zu bringen, nahm man über, wie Kyd, Marston, und auch Shakespeare im Hamlet gethan haben. Der tragische Gedanke dieser zweiten Stufe — welcher besteht in einer Kette von Familienverbrechen, wozu bei den Gliedern des Geschlechts ein gewisser krankhafter Hang anwesend ist, der wie ein Fluch vom einen Geschlechte auf das andere vererbt wird und deren Verübung doch wie eine Pflicht empfunden wird — findet also seine Gestaltung bei SENECA, bei den Italienern und bei den Engländern Und auch Shakespeare hat sich dieser Richtung im Anfang angeschlossen.

Wie steht es nun hier mit MARLOWE? Bei diesem fehlt das Tragische ganz und gar, und es musste fehlen. Denn bei ihm herrscht die schrankenlose Individualität vor, welche sich in Leidenschaftsergüssen und Verbrechen allerlei Art äussert. Diese Äusserungen nun haben nie einen andern Grund als den Willen des Subjekts selber. Wo gar kein zwingendes Princip vorhanden ist, wie die Allmacht des Schicksals oder der Götter, oder die Familienehre und die Blutrache an dem Feind verübt, da kann von einer tragischen Grundlage keine Rede sein, oder diese müsste im Charakter selbst gelegen sein. Es ist sehr wohl möglich dass Marlowe das letzte gewollt habe, alles deutet darauf, aber wirkliche Menschen zu schöpfen war ihm versagt, und somit ist es zu einer wirklich tragischen Grundlage des Charakters bei ihm nicht gekommen. Oder ist man andrer Meinung und will man trotzdem daran festhalten, dass Marlowe in dieser Hinsicht ein Renovator gewesen sei, so muss man doch wenigstens eingestehen dass seine tragische Kunst höchstens als eine Art von Urkeim der nachherigen Shakespear'schen gelten darf. Auf der weitern Bahn unsrer Untersuchung haben wir nur mit Shakespeare zu thun. Es wird sich zeigen, dass er im Anfang seiner Laufbahn sich hierin an die alten Traditionen angeschlossen, nach und nach aber sich davon entfernt, und endlich eine eigene tragische Auffassung erschaffen hat, welche wir die dritte Stufe nennen. Titus Andronicus, zu welchem Drama wir zurückkehren, steht noch auf der zweiten. Trotzdem hat diese Tragödie bereits etwas aufzuweisen, worin sie sich von den andern unterscheidet. Am Schluss versammelt sich das römische Volk um Lucius Andronicus und erfährt von ihm den Zusammenhang der Sachen, was alle diese auf dem Boden hingestreckten Leichen zu bedeuten haben, und schliesslich ernennt es Lucius zum Nachfolger auf dem kaiserlichen Throne. Diese Schlussscene ist eine Zugabe zum tragischen Effect dienstlich aus Shakespeare's eigener Erfindung und nicht ohne Absicht hinzugefügt. Er will damit sagen, dass der tragische Effect noch etwas andres sein soll als die Erinnerung an eine blutige Metzelei, wo Schuldige und Unschuldige einander erstechen bis der letzte hinsinkt. Dieser Schluss weist schon auf eine neue hereinbrechende Periode, auf

das kommende Geschlecht das hoffentlich aus den Freveln der Eltern gelernt haben mag etwas mehr Maass zu halten in den Ausschreitungen gegenüber einander.

XI.

Für die zweite Tragödie wird entweder Richard III oder Romeo und Julia gehalten. Über das Verfassungsjahr beider besteht keine Einstimmigkeit. Wir werden darum vorziehen im Interesse der Deutlichkeit erst Richard III zu behandeln, darnach Romeo und Julia. Richard III wird gewöhnlich als Tragödie betrachtet, und es lässt sich unter der Bedingung, welche wir dafür stellen, auch dafür halten. Doch sollte man nicht vergessen, wie man das gewöhnlich thut, dass es einen viel gültigern Anspruch noch auf den Namen einer Historie erheben darf. Im Grunde ist es nur der Schluss oder der vierte Theil von Heinrich VI. Das Drama ist aber ein beliebtes Bühnenstück geworden, und das hat Manchen in den Irrthum versetzt, es sei eine selbständige Tragödie wie Hamlet oder Othello. Es ist eine Historie, welche sich den drei Theilen von Heinrich VI anschliesst und damit ein Ganzes bildet.

Warum aber legen wir so viel Nachdruck auf diese Thatsache, was macht es am Ende aus, ob es eine Tragödie oder eine Historie sei? Diese Frage ist keineswegs eine gleichgültige, denn sie entscheidet darüber ob die Thaten Richard's, speciell seine Verbrechen welche in einer langen Reihe das eine auf das andere folgen, die reinen Ausflüsse seines Charakters sind und demnach nur psychologisch begründet sein können und beurtheilt sein wollen, oder ob sie in Bezug stehen zu einer tiefgewurzelten Feindschaft und Hass, welche Richard den Gegnern und Todfeinden seines Geschlechts nachträgt? Wir halten für das letztere.

In der englischen Geschichte unter dem unglücklichen König Heinrich VI, mit diesem Reichthum an Parteistreit, der Feindschaft der beiden Oheime Gloster und Beaufort, dem herrschsüchtigen Treiben Margaretha's und ihres Lieblings Suffolk und dem

endlich ausbrechenden Bürgerkrieg der beiden Rosen, in welchem fast alle die Glieder der beiden Königshäuser nebst einer Anzahl von Baronen und Reichsgrössen das Leben einbüssten, — in dieser blutigen Periode der Nationalgeschichte bot sich ein Gegenstück der Atriden-Fabel, und zwar ein Gegenstück mit viel breiterm Hintergrund, in viel grösserm Rahmen eingefasst. Auch hier bietet sich uns eine Kette von Mordthaten und Greueln vom einen Geschlecht am andern verübt dar, und Richard von Gloster, der schon im 3ten Theil von Heinrich VI seine furchtbare Natur offen an den Tag legt, führt diesen Geschlechtshass bis zu seiner letzten Consequenz. Es ist wahr, er treibt diese Rache auch aus persönlichen Motiven, aus der Begierde den Thron zu ersteigen wozu er sich geboren fühlt, uud wüthet dabei so zu sagen gegen sein eigenes Eingeweide, gegen seinen Bruder Clarence, gegen die beiden Neffen, gegen seine Mutter, die er durch eine schändliche Verleumdung entehrt. In so fern stehen hier die Motive der Familienehre und des Geschlechtshasses keineswegs unvermischt da, es treten andere noch mächtigere Momente hinzu. Aber bereits in Heinrich VI, 3ter Theil (V, 6) steigt der Gedanke zu allen diesen Mordplänen in seine Seele auf, und in Richard III wird uns die Verwirklichung dargestellt. Richard liebt das Angedenken seines Vaters Richard von York und seines jüngsten Bruders Rutland, welche von Clifford und der schrecklichen Margaretha nach der verlorenen Schlacht bei Wakefield grausam ermordet wurden, und er schwört sofort den Mördern und ihrem ganzen Geschlechte die blutigste Rache. Seine Brüder Eduard, der nachherige König Eduard IV und Clarence betheiligen sich kaum weniger als Richard selbst an der Ausführung dieser Familienpflicht, denn wie Bestien fallen sie über den jungen Sohn Heinrich's VI her und stossen ihn nieder, und Warwick, der Königsmacher wird von Clarence verrathen und fällt als Opfer mit den Andern.

Wir sehen also in den drei Theilen von Heinrich VI den Familienhass entkeimen, aufwachsen und im 3ten Theil sich austoben in blutigen Schlachten, Hinrichtungen und Morden. Eine Versöhnung am Schluss tritt nicht ein. Im Iten Akt von Richard III malt dieser uns zwar den langersehnten, schwergekauften Frieden in den schönsten Versen, aber wir verbleiben nicht lange in dem Wahn,

es hätten sich die Parteien endlich mit einander ausgesöhnt. Die bald folgenden Worte Richard's bereiten uns vor auf einen neuen Ausbruch der alten Fehde und es ist kein Zweifel darüber dass die Zwietracht noch in den Herzen fortlebt und dem ehrgeizigen Richard die Gelegenheit bieten wird seine weitreichenden Gedanken zur Ausführung zu bringen. Es ist besonders das Gespräch (I, 3), wo die königliche Familie mit ihren Anhängern Rivers und Grey in einem Zimmer des Palastes versammelt ist, Gloster und Buckingham hinzutreten, die Königin und ihre Familie mit höhnischen Worten beschimpfen, und die alte Margaretha, welche sich erst auf dem Hintergrunde versteckt gehalten, nach vorn dringt und wie eine zweite Cassandra und Thyestes in einer Person vereinigt allen Anwesenden ihren prophetischen Fluch ins Gesicht schleudert, — dieser in echt historischer Farbe gemalter Dialog, der hier von Bedeutung ist. Diese Scene ist das lebhafteste Bild des bittern Hasses, der Alle beseelt, und der Fluch der Margaretha steht da nicht umsonst geschrieben, er erheischt seine Erfüllung, und diese wird nicht ausbleiben. Er erfüllt sich am Ende des Dramas, wo alle die Glieder der königlichen Häuser nebst ihren Anhängern ein frühzeitiges Grab finden, welches Richard dem Einen nach dem Andern bereitet, bis er selbst fällt, und zwar nicht gerade darum weil er die Schranken des Menschlichen überschritten und moralisch zusammenstürzen muss wie Macbeth, sondern weil ihm am Ende das Glück den Rücken kehrt und Heinrich von Richmond begünstigt, der die Schlacht bei Bosworth gewinnt. Wie ich oft bei Darstellungen bemerkt habe, ist man wohl geneigt zu glauben, dass Richard im Vten Akt ein gebrochener Mensch sei, der aus innerer Haltlosigkeit zu Grunde geht. Das ist eine irrige Auffassung. Dass er in der Stille der Nacht den Muth verliert, nach den furchtbaren Geisteserscheinungen und den sich herandrängenden Erinnerungen seiner zahllosen Verbrechen, das mag auch wohl einem Richard geschehen [1]). Aber vernichtet ist er dadurch nicht. „Gewissen ist

[1]) Ich bemerke hier beiläufig, dass diese Erscheinungen hier nicht die psychologische Tiefe besitzen der spätern in Hamlet, Macbeth, J. Caesar. Es scheinen vielmehr Reminiscenzen zu sein an die alten Traditionen der Seneca'schen Schule, so wie wir sie auch bei Kyd finden.

ein Wort für Memmen nur, erfunden um die Starken einzuschüchtern." Seine muthige Anrede zu seinen Soldaten verräth nichts mehr von der ausgestandenen Seelenangst. Mit dem Siege nun, der Krönung Heinrich's von Richmond und seiner Heirath mit der übrig gebliebenen Tochter Eduard's IV tritt dann die Versöhnung auf, auf ähnliche Weise wie in Titus Andronicus. So betrachten wir Richard III hauptsächlich als Historie-Stück, und der tragische Gedanke ist dem in Titus Andronicus enthaltenen ziemlich sähnlich. Wenn man nun doch an einem psychologischen oder allgemein-menschlichen Tragischen in diesem Drama festhalten will, so werden wir dieser Ansicht nicht ganz unsre Beistimmung versagen. Die hervorragende Stelle, welche Richard im Stück einnimmt, der ausgesprochene Egoismus, welcher nicht weniger als das Rachegefühl seine Thaten lenkt, auch einzelne psychologische Schilderungen hie und da scheinen triftige Gründe für diese Meinung beizubringen. So mag denn hier ein neuer Bestandtheil sich neben dem alten hervorthun. Doch scheint uns der alte, die Familienschuld, der wichtigere und bedeutungsvollere zu sein. Vergessen wir auch nicht, dass die elende Regierung des kraftlosen Heinrich's VI und des üppigen Eduard's IV es solchen Richards sehr leicht macht auf ähnliche Weise wie die Revolution und das Directorium einem Napoleon, eine grosse Rolle zu spielen, sie erschaffen sie eigentlich. Richard ist umringt von Schwächlingen, sein energischer Wille und überlegener Verstand konnten ihm unschwer den Sieg verschaffen, zumahl weil ihm der moralische Sinn absolut fehlt.

XII.

Jetzt folgt in der Reihe Romeo und Julia als die dritte Tragödie. Dieses Drama hat einen Platz unter den Tragödien, es ist sogar eins der bekanntesten und anziehendsten, und es wird wohl Manchen höchst befremden, dass wir uns erdreisten die Frage aufzuwerfen, wie viel Recht dieses Drama eigentlich auf den Namen Tragödie geltend machen kann? Wie? diese Geschichte soll nicht

tragisch sein, der Tod dieser beiden Geliebten, der so mächtig rührt und an die Seele greift, der bei keiner Aufführung seine Wirkung ganz verfehlt! Zu toll! Da sieht man, wie weit die Principienreiterei geht! Doch sehen wir die Sache etwas näher an. Erstens, rührend, ergreifend, traurig ist alles noch nicht tragisch, da fehlt noch etwas. Wir gehen aber weiter und halten dafür, dass Shakespeare in Romeo und Julia, was anlangt die Composition des Dramas, die Handlung, die Charaktere der beiden Hauptpersonen und besonders die Sprache und den Ton, welchen die Personen dieses Dramas in der Unterhaltung führen, sich sehr nahe an seine Komödien angeschlossen habe. Die Handlung ist eine äussere keine innere, denn sie besteht aus Thaten und Begebnissen, sie liegt nicht in der Entwicklung der Hauptcharaktere und ihrer Leidenschaft enthalten. Romeo ist im Vten Akt derselbe wie im Iten, nur spricht er etwas ernsthafter, nicht mehr in dem eleganten Sonnettenstyl, was sehr natürlich, denn die Zeit der zierlichen Redensarten war mit Julia's Tode vorbei. Von einer eigentlich schicksalschweren, düstern Stimmung des Tragischen ist im grössern Theil des Stückes keine Spur vorhanden, keine Gewitterwolken, welche einen Orkan ankündigen, zeigen sich am Himmel. Im Gegentheil, der blaue Himmel Italiens leuchtet über uns, die heisse Sonne bescheint uns, und alles athmet Lust und Freude. Zwar befinden wir uns unter Menschen in einer kleinen Stadt im Mittelalter, wo es des Haders und der Feindschaft genug gab, die sich nicht selten äusserten in Strassenkampf und Blutvergiessen, aber was hat das zu sagen? Shakespeare's Komödien sind ja auch keine Pastoralen und Arkadischen Schilderungen — wenn wir einige wenige, wo das Landleben vorzugsweise geschildert wird, ausnehmen — sie spielen in einer Welt, wo es neben dem Lustigen auch des Ernsthaften giebt, manchmal sogar glückbedrohende Vorfälle unerwartet zwischen die heitern Scherzen treten so wie in: Kaufmann von Venedig, Maass für Maass, Ende gut Alles gut, Viel Lärm um Nichts.

Eine schwermüthige Stimmung, inhaltsschwere Andeutungen, die uns vorbereiten sollen auf schreckliche Ereignisse, welche noch in der Zukunft verborgen liegen, das alles fehlt in Romeo und Julia. Es ist wahr, der Hass der beiden Gegner, Capulet und

Montague, ist tief gewurzelt und mag unter Umständen gefährlich werden, das Glück der beiden Liebenden hat keinen sichern Halt, aber das sind alles noch keine Vorboten einer tragischen Katastrophe. Ein befriedigender Schluss war selbst nach dem Tode Mercutio's und Tybalt's und nach dem über Romeo ausgesprochenen Verbannungsurtheil noch nicht ganz aus der Möglichkeit ausgeschlossen. Erst wo die Heirath mit Paris eine ausgemachte Sache wird, der nicht zu entrinnen ist, und der Bruder Lorenzo das verzweifelte Mittel des lebendig Begrabens vorschlägt, da fängt die Geschichte an eine verhängnissvolle Wendung zu nehmen. Und auch da noch war die Sache nicht verloren. Aber der tödliche Ablauf findet trotzdem Statt und in Folge dreierlei Thatsachen, erstens der Familienfeindschaft, welche die Liebenden gezwungen hat ihre Liebe vor ihren Eltern zu verheimlichen und dunkle gefahrvolle Pfade zu betreten, und dieses Motiv findet seine Verstärkung in Romeo's Verbannung; zweitens des Zufalls der die Berechnungen des guten Lorenzo zerreisst, wie er im Leben so manchen, schönen guterfundenen Plan zerstört; drittens der starken Liebe Romeo's und Julia's, denn um ihrer Liebe treu zu bleiben stürzen sie sich in den Tod. Es kommt uns vor, dass Shakespeare in dieser Tragödie — denn wir wollen den einmal festgestellten Namen nicht ändern obgleich die Grundlage und die Composition die der Komödie sind — sich noch nicht von dem alten tragischen Grundsatze des Familienhasses losgerissen hat, vielmehr dass er den Versuch macht diesen in ein vollständig neues Gewand zu kleiden.

Die vererbte Reihe von Verbrechen und der verhängnissvolle Fluch, welcher auf den Gliedern des Geschlechts schwer lastet, sind verschwunden, aber der unversöhnliche Kampf der Geschlechter bleibt fortbestehen, und dieser dehnt jetzt seine Macht noch viel weiter aus, denn nicht bloss die Theilnehmer am Kampfe reisst er mit in den Tod, sondern auch Jene welche sich daran entziehen wollen zwingt er sich dareinzumischen und zermalmt sie ohne Erbarmen in seiner eisernen Umarmung. Das ist eine neue Gestaltung des Familienfluchs. Der Fluch trifft die Unschuldigen, welche draussen stehen. Und nun hat Shakespeare Romeo und Julia nicht allein als die Unschuldigen dargestellt, sondern sie verklärt durch ihre treue aufopferungsvolle Liebe. Sie werden dadurch über den Rang erhoben,

den sie sonst in der Menschheit einnehmen würden. Ihre Liebe ist eine Sache von hohem Werth, eine Perle in unsren Augen und wir bedauern es dass diese in Folge des grausamen Streits der Eltern dem Tode geweiht ist. Zwar geht die Liebe selbst nicht verlustig, ihre Treue ist fest und unwandelbar und sie bleibt unangefochten von Zweifel und Verleumdung, sie behauptet den geistigen Sieg, aber in materiellem Sinne geht sie zu Grunde; das Glück, die Jugend, das schöne Leben werden erbarmungslos vernichtet. Aber dieser Tod wird das einzig wirksame Mittel zur Versöhnung, zu einer bessern Zukunft für die beiden Geschlechter, für die Stadt Verona.

Wir sehen hier also das Umgekehrte erscheinen wie in Titus Andronicus. Da müssen die Kinder an den Verbrechen ihrer Eltern lernen bessere Menschen zu werden; hier werden die Kinder geopfert um den Eltern die Augen zu eröffnen. Shakespeare steht hier noch nicht auf der Stufe des psychologisch Tragischen, er ist noch in den alten Anschauungen befangen und kann sich noch nicht lossreissen vom Gedanken, dass das Tragische in einem unvermeidlichen Parteikampfe in der Welt liegt. Doch hat er schon die Überzeugung gewonnen dass ein drittes neben und ausser den kämpfenden Parteien Stehendes mitgerissen werden kann und als schuldloses Opfer fallen; dieses Hinopfern der Schuldlosen können wir aber nur genehmigen, wenn dadurch das allgemeine Wohl, der Friede gesichert wird, und dieses auf keine andere Weise erworben werden kann. Jetzt war noch ein Schritt zu thun, nämlich den Schwerpunkt des Tragischen von dem Familienhass hinüberzubringen auf das dritte, draussen Stehende, und den Familienhass hinwegfallen zu lassen, m. a. W. das Tragische in dem Charakter zu begründen.

XIII.

Die Umwandlung welche nun in diesen tragischen Gedanken auftritt, ist eine direkte Folge gewesen der bedeutungsvollen Transformirung, welche mit dem Charakter Statt findet. Sobald Shake-

speare sich entschloss in seinen Charakterstudien tiefer ins Wesen der Sache einzudringen als er vorher gethan, die Menschen nicht mehr so einfach und getreu nach vorhandenen Modellen abzubilden, sondern allgemeiner in freier Zusammensetzung der Bestandtheile durch die Phantasie und er dabei selbstschöpferisch ans Werk ging, so musste er auch zu einer viel klarern Einsicht wie früher gerathen, wo denn eigentlich in dieser complicirten Maschine des menschlichen Geisteslebens das Centralbureau, der Motor lag, von welchem alle die Räder und Drehscheiben, welche zusammen eine so ungeheure Kraft hervorbringen können, ihre Bewegung erhalten und regulirt werden. Wir haben gesehen, dass die englische Geschichte für ihn so zu sagen sein Laboratorium der Psychologie wurde, dass er da in grossen Beispielen die Verkettungen von Ursache und Folge in klaren Zügen vor seinen Augen ausgebreitet sah, er demzufolge nur selbst aus dem vorliegenden Stoff überall den Schluss zu ziehen hatte, „wenn einer so ist, dann ergeht es ihm so". In der englischen Geschichte, haben wir gefunden, kommt eigentlich immer nur dieselbe Frage zurück, die Frage der Kraft oder der Schwäche, in wie fern Einer fähig ist sich selbst und Andere zu beherrschen oder ob er von Andern beherrscht werden muss, denn versteht er das Herrschen nicht, entweder weil er die andern nicht zu seinem Willen zu zwingen vermag wie Heinrich VI und Richard II, oder vermag er sich selbst nicht zu beherrschen und wird er der Spielball seiner eigenen Leidenschaften, seines ungebändigten Egoismus, wie Richard III; in beiden Fällen stellt er sich der Gefahr eines Sturzes aus.

Um dieselbe Frage bewegt sich nun das Tragische in Shakespeare's jetztfolgenden Tragödien. Hier ist immer, wie O. Ludwig richtig sagt, dem Menschen die Aufgabe gestellt dasjenige zu thun wozu er von Haus aus die geringste Anlage besitzt, was auf dasselbe hinausläuft als der Besitz von Kraft oder Schwäche. Wie kommt es aber, dass der Mensch thun muss was er nicht gut kann, warum muss er Kraft besitzen um sein Leben glücklich beschliessen zu können? In der englischen Geschichte muss er die Kraft besitzen weil er auf einem Throne geboren ist und berufen ist sein Volk zu regieren. Aber nun ausserhalb der Geschichte. Da muss dann entweder die Lage, in

welche der Zufall seiner Geburt oder die Lebensumstände ihn versetzt haben, ihn in die Nothwendigkeit bringen seine ganze Kraft zusammenzunehmen, oder seine eigene Natur wird ihn vielleicht dahin führen seine Kraft oder seine Schwäche nach aussen zu wenden, sein eigener Wille wird ihn zeigen vollkommen wie er beschaffen ist. Shakespeare hat den Ursprung des Tragischen im Menschen selbst gesucht, in seiner Individualität und die Situationen, in welche er seine tragischen Helden hineinführt, sind nur die Anlässe welche das Tragische herausfordern, dazu mitwirken es in grosser und gewaltiger Erscheinung hervortreten zu lassen. Aber das eigentliche motorische Princip liegt im Menschen selbst, er besitzt die Fähigkeit eine tragische Figur zu werden und in Folge dieser Fähigkeit wird die Gefahr sein Leben auf tragische Weise zu beschliessen für ihn gross, oder er besitzt die Fähigkeit nicht und in diesem Falle ist er vollständig geschützt vor einem tragischen Lebenslauf, mögen dann die Lebensverhältnisse sich übrigens gestalten wie sie wollen. Dass Shakespeare zu dieser Auffassung sich allmählig hinneigte, war nur natürlich. In seiner Zeit, im Leben wie er es kannte, trat die Individualität in starkem Maasse hervor, das Blut brauste und kochte in den Adern dieser lebenslustigen, freiheitsbedürftigen Menschen, und die Versuchung weit über die Schnur zu hauen lag immer sehr nahe. Nun genügt aber in den meisten Fällen dass blosse Übergreifen über die gewöhnlichen Schranken des gesellschaftlichen Lebens bei weitem nicht um ein tragisches Ende herbeizuführen, die Leidenschaften sind nicht immer derartiger Natur und auch ihre Proportionen nicht so gestaltet, das ihr unbändiges Treiben, selbst wenn es zerstörend wirkt, in uns dass eigenthümliche Gefühl wach ruft, das wir beim Anblick einer wirklich tragischen Erscheinung empfinden, nämlich das tiefe Bedauern vermischt mit einer undeutlichen Empfindung, dass es so sein muss, weil höhere Interessen es so wollen und gebieten. Es gehört noch viel mehr dazu als ein blosses Übermaass der freigelassenen Leidenschaftlichkeit, damit wir sagen werden: dieser Sturz jenes Menschen ergreift uns tief, er scheint uns sehr bedauernswerth, allein er war nothwendig und hat seine völlige Berechtigung in diesen oder jenen Erwägungen. Es müssen solche Leidenschaften sein, welchen wir unsre Hochachtung nicht ver-

sagen, welche wenn sie nur in den Schranken gehalten würden, wenn sie gedämpft wären von andern Einflüssen, jedem Menschen zur Ehre reichen und ihn glücklich machen würden, weil diese Leidenschaften auf ein Ziel gerichtet sind, das uns begehrlich und schön erscheint. Ein völlig leidenschaftloser Mensch kann sich nie die Achtung aller mit ächtem gesundem Gefühl begabten Menschen erwerben, ein solcher scheint uns kaum den Namen eines Menschen würdig, wir sind geneigt ihn zu verachten, ihn auf gleiche Reihe zu stellen mit niedrig organisirten Wesen im Reiche der Natur, er scheint noch ganz gebunden in den Gesetzen des animalischen Lebens, nur die blossen Naturtriebe und Lebensbedingungen der Selbsterhaltung, der Nahrung, der Zeugung wirken in ihm und er erhält sein Dasein nur von ihnen, darüberhin bedeutet er nichts. Kaum ist er ein Individuum, ein Wesen, das sich unsrem beobachtenden Geiste offenbart als eine von andern Exemplaren derselben Gattung verschiedene Persönlichkeit. Es versteht sich von selbst, dass der Ausdruck Leidenschaftlosigkeit nur in dem absoluten, wissenschaftlichen Sinne, welchen das Wort haben kann, aufzufassen sei, es ist also eine Erscheinung welche in der Schöpfung wohl nicht viel auftritt. Was man im gewöhnlichen Sprachgebrauch Leidenschaftlosigkeit, Phlegma, Kaltblütigkeit nennt, ist gar nicht dasselbe. Es scheint wenigstens nicht unmöglich dass Jemand mit einem phlegmatischen Temperamente begabt noch in seiner Brust starke Leidenschaften verbergen kann, nur sind sie nicht sofort sichtbar bei jedem unbedeutenden Anlasse, was aus verschiedenen Ursachen geschehen kann, z. B. weil ihm die Äusserung des Gefühls etwas schwer fällt, oder aus falscher Scham, aus Anstandsgefühl und aus einer Gewohnheit der Selbstbeherrschung und aus mancherlei solchen hemmenden Ursachen [1]). Um ein Beispiel zu nennen, es hat Leute genug

---

[1]) Wundt (II, 421 ff.) sagt auch über die Temperamente einiges, das aber über den Ursprung keine genügende Aufklärung verschafft. Er betrachtet das Temperament als Disposition zur Entstehung der Gemüthsbewegung. Ist nun damit gemeint die Fähigkeit erregt zu werden, m. a. W. die Capacität zu empfinden im allgemeinen, oder nur eine gewisse, von dunkeln Ursachen abhängige Geneigtheit die Affecte mehr oder weniger zu äussern? Mir scheint das letztere das Wahrscheinlichere. Es ist doch mit mehr Recht anzunehmen, dass die Gefühlscapacität ein vererbtes und später entwickeltes Vermögen sei, welches

gegeben, welche sich über Goethe's Kühle beschwert haben, weil er in seinem Benehmen eine gewisse vornehme Ruhe liebte und sich nicht zu jeder Überschwenglichkeit hinreissen liess. Nun, Goethe die Leidenschaft abzusprechen, wird doch wohl Keinem einfallen. Auf der andern Seite giebt es, wovon man jeden Tag den Beweis sehen kann, sehr viel prasselndes und verpuffendes Strohfeuer, das noch nicht im geringsten auf starke Leidenschaft hinweist. Die Leidenschaften eines Menschen sollte man nur an seinen Handlungen und Thaten studiren, wenn man nämlich diese letzten erst recht zu verstehen und zu würdigen weiss, und sie nicht gerade da suchen will wo sie nicht sind, wie es so oft geschieht.

Über den Begriff der Leidenschaft haben wir versucht in Capitel III eine leider nur zu mangelhafte Erklärung ab zu geben. Wir haben sie da bezeichnet als die consequente Richtung der Seelenkräfte nach einer Seite hin oder nach O. Ludwig auf ein Objekt gerichtet [1]) und zugleich haben wir dabei angenommen dass der Ursprung der Leidenschaft zu suchen sei in der Vererbung des Geschlechts und in der Herausbildung durch spätere Lebensumstände. Weiter ist es uns kaum gestattet zu gehen, wollen wir uns fern halten von einem unnützen Spiel mit schönklingenden Worten. Eine Sache aber möchten wir noch hinzufügen. Die psychologische Wissenschaft unsrer Tage und zumeist noch die Evolutionslehre geben vielleicht das Recht dazu.

Leidenschaft enthält etwas, das so deutlich hervor scheint dass wir nicht daran vorbeigehen können, zumal weil es bei der Besprechung des Tragischen uns grosse Dienste leisten kann. Dieses etwas ist Kraft. Ob die Leidenschaft nun damit identisch sei oder nicht, mögen Andere einmal ergründen. Aber bei der Leidenschaft kommt Kraft unleugbar zum Vorschein. Kraft ist das sichtbare Merkmal ihrer äussern Erscheinung. Diese Kraft, welche wir zur Unterscheidung von der mechanischen und der Muskelkraft eine geistige

---

im engen Verbande mit der Apperception steht, die Neigung zur Äusserung oder das Temperament von physischen, etwas mehr individuellen Ursachen, wie die Beschaffenheit der Nerven, die Blutmischung, das Muskelgefühl und solchen abhängig sei. Die Sache bleibt aber noch sehr dunkel und bietet ein freies Feld für die Hypothese.

[1]) Vergl. Cap. III, S. 279. Man sehe noch die Anmerkung am Schluss.

nennen, werden wir an der Leidenschaft gewahr und können wir selbst ihrer Grösse nach ein wenig schätzen, da der von Leidenschaft erfüllte Mensch manchmal ein Ziel zu erreichen sucht, bei welchem Streben grössere oder kleinere Hindernisse ihm den Weg verlegen, welche er dann fortschaffen muss.

Nach der Grösse dieser Hindernisse, so wie diese uns erscheinen, messen wir dann die Kraft in dem Menschen ab, welche ihn im Stande setzen muss zur Erreichung seines Zieles die Hindernisse zu überwinden. Wir messen demnach zweimal, erstens die Hindernisse, zweitens die Kraft womit sie überwunden werden. Die ganze Messung ist aber eine sehr unsichere, da wir beim ersten Messen keinen andern Maassstab anlegen können, als unsre eigene subjektive Vorstellung der Grösse dieser Hindernisse. Wo ein subjektiver Maassstab angelegt wird muss das Resultat der Messung gleichfalls subjektiv sein. Darum sind wir nie im Stande die Kraft, welche ein Mensch braucht zur Erreichung eines vorgesteckten Zieles genau anzugeben, wir über- oder unterschätzen den Widerstand der Hindernisse immer. Denn, was will der Ausdruck Widerstand der Hindernisse sagen? Eine Kraft, welche sich der unsrigen widersetzt. Es ist damit ebenso bestellt als wollten wir ein schweres Gewicht vom Boden aufheben, da ist dann die Frage ob uns das gelingen wird einzig und allein abhängig von jener andern, wie viel Kraft wir mit unsren Muskeln hervorbringen können. Es ist eine einfache Substraction dabei, die Kraft im Gewicht gegenwärtig muss abgezogen werden von der Muskelkraft, über welche wir in dem Augenblicke verfügen können. Ist dann ein Überschuss da auf unsrer Seite, so werden wir das Gewicht aufheben und wie grösser der Überschuss wie leichter, ist kein Überschuss da oder einer auf der Seite des Gewichts, so werden wir umsonst uns abmühen. Auf dem Gebiete der geistigen Kraft gilt dasselbe nur mit dem bedeutenden Unterschiede, dass keine allgemein gültige Messung dieses Gewichts möglich ist. Wir sollten eigentlich den Widerstand der Hindernisse nach der Kraft des Individuums abmessen denn diese Grösse wäre eher bestimmbar als der Widerstand der Hindernisse, aber wir können das leider nicht, denn diese Kraft ist uns ein Geheimnissvolles das sich nicht fassen lässt; somit sind wir gezwungen mit der

einen unbestimmbaren Grösse eine andere ähnliche in Verbindung zu bringen, unsre eigene Vorstellung, welche Kraft wir besitzen müssten, wenn wir selbst mit diesen Hindernissen zu kämpfen hätten, und so läuft die ganze Messung am Ende hinaus auf eine richtige Kenntniss unsrer eigenen Kraft, worüber wir schwerlich genau unterrichtet sein können. Aber mit alledem bleibt es eine unleugbare Wahrheit, dass es für den Menschen von höchstem Interesse ist einen Überschuss an Kraft zu gewinnen, wodurch er den Widerstand etwaiger Hindernisse zu überwinden vermag, und dieses Interesse wird noch dadurch erhöht, dass er den Widerstand solcher Hindernisse nie voraus bestimmen kann. Es liegt nun in uns der Trieb die Kraft, welche in uns wohnt, zu entwickeln und zu verstärken damit wir destomehr des Sieges gewiss sein können. Es kann sein, dass dieser Trieb instinktiv wirkt und ohne dass wir uns davon Rechenschaft zu geben brauchen, und vielleicht ist er dann nichts anders als eine Form des allgemeinen Triebes der Selbsterhaltung, welcher allen irdischen Geschöpfen angeboren ist. Nun ist es ein bekannter Grundsatz der Evolutionsphilosophie, dass Leben heisst die Regelung oder Anpassung von innern Verhältnissen an äussere. Diese Grundlehre H. Spencer's stimmt in diesem Falle überein mit der Anwesenheit eines Überschusses von Kraft in uns. Das ganze Lebensprocess ist eine Wirkung von Kräften auf Kräfte, die einen in uns die anderen draussen; wenn wir nun nicht dafür sorgen dass ein möglicher Überschuss an unsrer Seite sei, so werden wir auch nicht lange im Stande sein das Gleichgewicht gegen die auf uns eindringenden Kräfte zu behalten, oder m. a. W. die Anpassung misslingt nnd wir verlieren das Leben. Nun ist noch die schwierige Frage zu beantworten, wie kommen wir aber zur Erkenntniss, dass in uns Kraft vorhanden sei, welche es in unsrem Interesse liegt zu entwickeln. Ein solches Bewusstsein müssen wir haben. Denn, vorausgesetzt dass uns das Ziel völlig unbekannt sei und der Weg, den wir einschlagen, einzig und allein von einem geheimnissvollen Instinkte in uns bestimmt wird, doch müssen wir ein dunkles Bewusstsein haben, dass ein gewisses etwas, das wir mit dem Worte Kraft andeuten, in uns wohnt, und dieses etwas muss seine Stimme in uns vernehmen lassen. Wenn wir annehmen, dass der Trieb der Kraftentwicklung eine Form der Selbsterhaltung sei, so folgt auch daraus,

dass wir ein Bewusstsein besitzen müssen eines etwas, welches wir bestrebt sind weiter zu entwickeln [1]). Sollte dieses wenn auch sehr dunkle und vage Bewusstsein ganz und gar fehlen, so ist es absolut unbegreiflich wie der Trieb der Kraftentwicklung in uns rege werden kann. Hier treten wir nun auf das Gebiet jener geheimnissvollen Periode des Lebens, worüber der Isisschleier hängt, den noch Niemand weggerissen hat.

Die Entstehung des Selbstbewusstseins und der allmählichen Beobachtung unsrer eigenen seelischen Zustände, des zunehmenden nach innen Richtens unsres Blickes, gehört zu den unklarsten und lückenreichsten Capiteln der Psychologie Weder sie noch unsre Erfahrung und Erinnerung des Vergangenheit vermögen uns darüber aufzuklären. Wir fangen erst an uns unsrer geistigen Kraft bewusst zu werden, wenn diese schon in der Ausbildung bedeutende Fortschritte gemacht hat, und jener Trieb bereits lange in uns wirksam ist.

Wenden wir uns jetzt von dieser dunkeln Seite des Seelenlebens nach einer etwas mehr beleuchteten. In der weitern Entwicklung der Kraft sind nun zwei Fälle von Wichtigkeit. Der erste und gewöhnliche ist dass ein gewisses und nicht zu grosses Maass von Kraft sich entwickelt und ausbreitet ohne eine bestimmte Richtung dabei einzuschlagen. Der zweite und seltenere, dass ein mehr als gewöhnliches Maass sich ausbildet und zwar, wie und wodurch wissen wir wieder nicht, nicht auf gleichgültige Weise nach allen Richtungen hin sondern immer mehr Neigung zeigt sich nach einer bestimmten Richtung hin einen Durchgang zu schaffen. Das Wort Richtung bedarf dann noch einer nähern Erklärung. Es bezieht sich auf das Obengesagte über die Anpassung des innern Lebens an die äussern Verhältnisse und es bedeutet jeden möglichen Berührungspunkt zwischen uns und der Aussenwelt. Wenn wir uns alle Kräfte in der Form von Linien denken so ist eine Richtung überall wo zwei Linien, eine von innen, eine von aussen kommende sich schneiden.

Es wirken doch von verschiedenen Seiten aus Kräfte auf uns ein.

---

[1]) Auch Wundt, II, S. 410 ff. ist der Ansicht, dass in jedem Triebe ein dunkles Gefühl innewohnt, sei auch das Object auf welches es gerichtet ist, noch unbekannt.

es werden an uns vielerlei Ansprüche gestellt, unsren Lebensunterhalt, Nahrung u. s. f. herbeizuschaffen, unsre Gesundheit zu wahren, die Fähigkeit für einen Beruf anzulernen, den Pflichten in dem Staat, der Gesellschaft obzuliegen, für Eltern, Geschwister, Frau, Kinder u. s. w. zu sorgen, und so mehr. Wollen wir allen diesen Ansprüchen entsprechend entgegenkommen, uns also dem Leben nach jeder Seite, die uns berührt, anpassen, so müssen wir auch eine Kraft in Bereitschaft halten, welche nach jeder erforderlichen Richtung hin sich in genügendem Maasse zu äussern im Stande ist. In dem zweiten Falle, dass ein ausserordentliches Maass von Kraft oder Leidenschaft — wenn es uns gestattet ist vorläufig diese beiden Worte zu unsrem Bedarf für gleichbedeutend zu halten ohne dass wir dabei den Untersuchungen der Wissenschaft vorgreifen wollen — beim Heranwachsen des Charakters eines Menschen immer die Neigung zeigt sich nach einer bestimmten Richtung hinzudringen, darin scheint der Kern jenes Tragischen zu liegen, das aus dem Individuum selbst sich herausentwickelt, und das wir bei Shakespeare die dritte Stufe genannt haben. Wir haben das Betreten dieses langen Umwegs durch die viel verschlungenen Pfade der Psychologie für nothwendig geachtet, damit der tragische Gedanke, den Shakespeare in seinen spätern Werken verkörpert, dem Leser deutlich sei. Hätten wir bloss gesagt, dass Tragische in der dritten Stufe sei nichts als die zu starke Herausbildung der Individualität, so wäre die Definition kaum mehr als eine leere Phrase gewesen. Dieser psychologische Excurs ist ein Corollarium, wozu das Studium der tragischen Geschichte eines Hamlet, Othello, Coriolan von selbst führen muss, er liegt darin entschlossen und Shakespeare's Darstellung der tragischen Grösse des Menschen stimmt völlig überein mit allem was uns die heutige Wissenschaft, besonders Spencer's Evolutionsphilosophie über die Entwicklung der menschlichen Seele zu lehren vermag. Wird es dieser Wissenschaft noch einmal gelingen über alle oder die meisten ihrer Räthsel Aufklärung zu verschaffen, so werden wir auch über Shakespeare's divinatorischen Blick noch mehr staunen als jetzt.

Es bleibt uns nun noch übrig die Ausführung dieses dritten tragischen Gedankens in den Tragödien näher nachzuweisen.

XIV.

Das Tragische in Shakespeare's Personen tritt fast unmittelbar nach ihrem ersten Auftritte hervor, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der Dichter es sich gedacht hat als schon anwesend in einer Lebensperiode des Helden, welche seinem Erscheinen im Stücke vorangeht. Einige Male werden uns darüber Mittheilungen gethan durch Erzählungen aus der frühern Zeit; andere Male verdeutlicht uns die Schilderung des Milieu, in welchem der Held vor uns erscheint und auch früher gelebt hat, die Leidenschaft welche ihn erfüllt und beherrscht. Solche Fingerzeige aus der Vergangenheit kommen vor in Hamlet (die frühern Jahre, welche Hamlet an der Wittenberger Universität den Studien gewidmet hat, der zerrüttete Zustand Dänemarks, der Tod des alten Königs und die Änderungen nach seinem Ableben), noch mehr in Othello (sein Leben in Kriegen verbracht, die fremde Abkunft von den Mauritanischen Königen, seine offene Soldatennatur, sein blindes Vertrauen in Jago, Mangel an Weltkenntniss, Desdemona's strenge Erziehung, das Stille, Ernste und Leidende, das sich in ihr ausgebildet hat, u. s. w.). Auch die Umgebung macht vieles begreiflich, die sittliche Fäulniss am Hofe von Dänemark, wo solche Leute wie Polonius, Rosenkranz und Guildenstern intrigiren und floriren können; die Unbeständigkeit in der Regierung des Königs Duncan, der nicht ohne Schwäche und Mangel an Regierungstalent ist, die vielen Aufstände, welche einen Ehrsüchtigen wie Macbeth um so leichter auf den Gedanken bringen können, dass er besser den Thron einnehmen würde als der schwache Greis. In Lear suchen wir vergebens nach den Quellen des Tragischen, wir wissen nicht genau welchen Beweggründen wir die Theilung des Reiches und die seltsame Frage, welche der alte König dabei stellt, zuzuschreiben haben Thut er es aus Lebensmüdigkeit oder aus unüberlegter Herzensgüte, das wird nicht deutlich angegeben. Immer war es eine Thorheit von ihm, lche noch dadurch vermehrt wird dass er die durchschlagendsten Beweise giebt, dass es ihm an dem Vermögen Menschen von einander unterscheiden zu können, gänzlich fehlt. Kein Mensch konnte eigentlich einige Achtung mehr vor ihm haben, da er Cor-

delia und Kent um solche unbedeutende Gründe von sich stösst. Es ist gar kein Wunder dass die beiden andern Töchter, ihre gemeine undankbare Natur vorausgesetzt, den Alten ein wenig in die Schule nehmen und unter die Zuchtruthe stellen wollen. Lear ist ein Mann, der sich jedem Aufwalle seines starken Zornes ergiebt ohne die leiseste Anstrengung zur Selbstbeherrschung und dabei von einem kurzsichtigen Verstande geleitet wird. In Coriolan und Julius Caesar ist es das vortrefflich geschilderte historische Milieu, der Geschichtsboden, auf welchem diese Leidenschaften des politischen Begehrens und Strebens emporschiessen. Dasselbe ist auch der Fall in Timon von Athen, einem gutherzigen, dem Lear etwas verwandten aber viel edlern und liebenswürdigern Charakter. Das schmutzige Treiben der Parasiten in Athen verblindet im Anfang Timon, der es für Freundschaft hält und mit seiner des freundschaftlichen Umgangs unter interessanten Gesprächen bedürftigen Seele sich dabei glücklich fühlt, bis ihm schliesslich, wo der Ernst in der Gestalt seiner Gläubiger vor der Thüre steht, die Augen eröffnet werden und er in das Gegentheil, in die Weltverachtung umschlägt. In allen diesen Fällen ist das Tragische in der Herausbildung einer Leidenschaft gelegen, welche alle andere Fähigkeiten des Menschen an Stärke überragt. Es ist die Leidenschaft des Denkens, des Jähzorns der keine Widerrede gestattet, des kränklichen Ehrgeizes, der Eifersucht (zwar der nobelsten Art, aus leidenschaftlicher Liebe und starkem Ehrgefühl zusammengesetzt), des Adelstolzes, der politischen Grossherzigkeit, der Sinnlichkeit im Dienste eines bezaubernden Weibes, der unüberlegten Menschenliebe. Ich gebe die Namen nur an, wie Shakespeare's tragische Gestalten gewöhnlich damit bezeichnet werden. Will man für diese Namen andere wählen, nichts verhindert es. Hier tritt man sofort auf das Gebiet der individuellen Meinungen über Shakespeare's Charaktere, wo es Jedem freisteht seine eigenen Ansichten den andern vorzuziehen. Für uns ist das Wichtige, dass Jedem dieser Charaktere die Neigung zur maasslosen Übertreibung, zum Überschnappen nach dieser oder jener Seite innewohnt. Wir nennen das kurzweg eine Leidenschaft, und überlassen es Jedem dieser einen beliebigen Namen, gemäss den persönlichen Eindrücken aus der Tragödie erhalten, beizulegen. Die weitere Ausbildung

dieser Leidenschaft ist wie eine im Menschen fortwuchernde und alle gute Säfte und Kräfte aufzehrende Krankheit zu betrachten! Es steckt in solchen Leidenschaften eine Art von Krebsgeschwür, und dass dieses um sich greifen, nach und nach die edlen Organe antasten und durchgraben wird, bis schliesslich der Mensch wie ein moralisch ausgehöhltes Wesen wanken und zusammenstürzen muss, darüber lässt Shakespeare uns gewöhnlich nicht lange im Ungewissen.

Es ist fast immer in der ersten Scene, wo der Held vor uns erscheint, schon bemerklich. In Julius Caesar empfinden wir das Tragische etwas später, erst da wo Brutus seine Ideen über eine ideale Verschwörung kund giebt, und unsre Furcht wird sehr lebhaft erregt so bald wir sehen dass er sich nur um seine Principien und sein gutes Recht und gar nicht um die Klugheit seiner Gegner kümmert. In Othello hat es damit eine eigene Bewandtniss. Wir fürchten für Othello von der 1en Scene an, da wir ihn so vertraut mit Jago sehen, weil wir wissen welcher Teufel in Diesem steckt, aber unsre Furcht bleibt lange im selben Stadium schweben ohne Ab- oder Zunehmen, bis nach der ersten grossen Unterredung zwischen Othello und Jago auf Cyprus auf einmal uns das Schlimmste von weitem gezeigt wird. Doch glauben wir bei Desdemona's Auftreten noch an eine gute Wendung, die Furcht nimmt aber rasch wieder zu da wir Othello Jago's Gesellschaft wieder aufsuchen sehen. So sind viele Hebungen und Senkungen dabei, und dieses schöne Drama findet seines Gleichen nicht in Bezug auf die künstliche Vorbereitung und Durchführung der tragischen Stimmung. In Othello finden wir auch das Besondere, dass es zweifelhaft ist ob der Keim des Tragischen zur vollen Reife gekommen wäre ohne das Hinzuthun einer andern Person, des Jago. Wäre Jago nicht dabei gewesen, Othello hätte vielleicht das glücklichste Leben führen können. Aus diesem Grunde hat man das Stück peinlich genannt, sogar es für ein Intrigue-Drama halten wollen und darum weniger schön gefunden als die andern Tragödien. Dass es peinlich ist, will ich eingestehen aber die Folgerungen daraus gezogen kann ich nicht gelten lassen, noch weniger ein Intrigue-Drama darin sehen Es ist wahr dass man den Eindruck bekommt, alsob Jedermann unter den Händen eines solchen schlauen und höchst beredten Schuften zu einem Verbrecher werden konnte. Das mag so sein.

Aber man soll sich auch hüten vor der Gesellschaft solcher Leute, man soll nicht jedem schönredenden Menschen sein Vertrauen schenken, ohne erst weiter zu fragen, wer dieser Mann sei und was er vorhabe. Und Othello hat auch Jago beleidigt durch eine harte Zurücksetzung. Das tragische Princip liegt hier in Othello's Charakter so gut wie bei Hamlet oder Macbeth. Es läuft schliesslich auf das Gleiche hinaus, ob man sich von Andern beherrschen lässt, welche uns lehren so zu denken wie es ihnen genehm und nützlich ist, oder ob man wie Hamlet sich so viel mit Gedanken und Grübeleien beschäftigt gehalten dass man unfähig geworden eine schwere Pflicht, wozu gewaltiges Sammeln aller Kräfte auf einen Punkt nöthig ist, zu erfüllen; oder wie Macbeth in solchen abergläubischen Ideen lebt, dass die Begegnung mit ein Paar mysteriösen alten Weibern und das Anhören ihres Sprüchleins schon genügen in Einem den Gedanken zu erwecken, dass man zu etwas Grosses gerufen sei und dieses trotz aller Hindernisse zu Stande bringen muss. Wir glauben dass derselbe tragische Gedanke in allen diesen Tragödien zu Grunde liegt, allein giebt es, was natürlich ist, Abweichungen und Modificationen in der Bearbeitung und poetischen Gestaltung desselben. Es war dem Dichter ja nicht darum zu thun das Princip des Tragischen selbst ans Licht zu führen, oder einen Normalfall des Tragischen auf zu stellen, welchem die wirklichen im Leben vorkommenden mehr oder weniger entsprechen sollen, sondern auf die Weise des Dichters die Erscheinungen des Lebens selbst, in welchen das Princip sich hier etwas deutlicher, da etwas unsicherer aber überall doch einigermassen bemerklich macht, in deutlicher Schrift seinem Publikum zu zeigen.

Es ist jetzt noch die Frage zu besprechen, auf welche Weise die gegenwirkende Partei, welche den tragischen Sturz verursacht, zur Erscheinung kommt. Es ist eine nothwendige Folge der einseitigen Herausbildung einer Leidenschaft, dass alle übrige Fähigkeiten Gefahr laufen zu verkümmern, in der Bildung zurück zu bleiben. Wenn die geistige Kraft, über welche ein Mensch die Verfügung hat, immer nach einer selben Richtung hin sich bewegt und dort ihren Ausweg sucht, so wird sie andern Theilen entzogen und diese werden aus Mangel an Übung in der Bildung zurückbleiben müssen. Wenn wir kraft unsrer Organisation und durch die Erziehung und andere Ein-

flüsse geleitet, die Anlage besitzen zur Vielseitigkeit, wenn es uns z. B. eben so gut möglich ist ein praktischer, kluger Mensch zu werden, der geschickt zu leben versteht, als unsren Geist zu erfüllen mit Betrachtungen über unsre Erfahrungen und ihren Zusammenhang, oder poetischen Träumen nachzuhängen, wenn wir frühzeitig lernen das eine mit dem andern zu verbinden, so vertheilen wir unsre Kraft nach verschiedenen Seiten. Thun wir das aber nicht und überlassen wir uns schon früh einem Hange, der uns immer nach einer Richtung hinzieht — wie das bei vielen hervorragenden Menschen vorkommt — so werden wir gewiss stark werden auf dem einen Punkte, aber auf allen andern auch sehr schwach, wenn wir nicht aufpassen. Unvermeidlich ist die Gefahr der Einseitigkeit nicht für bedeutende Menschen. Mancher, der mit einem aussergewöhnlichen Maasse von Kraft ausgestattet war, erkannte frühzeitig die Gefahr, welche in der Einseitigkeit lag und entwich ihr indem er auch den andern Vermögen etwas seiner Kraft zu Theil werden liess. Unter Dichtern ist Goethe gewiss das glänzendste Beispiel, wie sich diese Gefahr vermeiden lässt. Aber ist diese Fürsorge versäumt, so wird der Mensch an vielen Seiten sehr schwach sein, und das wird er längere Zeit hindurch nicht gewahr werden, denn der Zufluss von Kraft, welche immer mit freiem vollem Laufe dorthin strömt wohin ein bequemer Weg sich vom Anfang an gebildet hat, bringt ihn in den Irrthum dass er ein riesenstarker Mensch sei, der gar keine Schwäche hat. In gewissem Sinne ist er auch riesenstark, und so lange er immer nach der Seite wohin es bequem ist, die Kraft kann ausströmen lassen, wird seine Kraft die von Andern überflügeln und er immer den Sieg behaupten. Die Anpassung an das Leben ist ihm dann nicht schwierig. Das wird aber so lange dauern bis die Andern ihn zwingen werden seine Kraft nach einer andern Richtung hin zu wenden und dann wird er seine ganze Schwäche offenbaren. Und dass die Andern ihn einmal dazu zwingen werden liegt vor der Hand, weil gerade die grosse Kraft, worüber er verfügen kann, ihn dazu treibt einen kräftigen Antheil am Leben zu nehmen, und dadurch wird er von selbst mit den verschiedensten Seiten der Welt in Berührung kommen. Nun besitzen die Andern möglicherweise eine viel geringere Kraft, aber sie können die nach verschiedener Richtung entwickeln, und ihr eigenes Inte-

resse beim Kampf wird sie bald die schwache Seite des Riesen herausfinden lassen. Der Speer wird ihn endlich tödlich treffen sei es auch nur am linken Schulterblatt. Auch das zeigt uns Shakespeare. Er lässt uns zwei Fälle sehen. Entweder der tragische Held wird etwas zu Stande bringen wollen, wozu eigener Antrieb, eine Pflicht oder sonst etwas ihn führt und dann muss es sich zeigen ob er dazu die gehörige Kraft besitzt, oder er wird sich vielleicht passiv verhalten wollen, aber ohne es zu wissen und zu wollen hat er Andere herausgefordert, deren Interessen an seinem Falle jetzt ins Spiel gezogen werden, und nun wird er ihnen alle seinen Blössen aufdecken, gegen welche sie dann auch den Angriff richten werden. Das Beispiel des ersten Falles ist Hamlet.

Es fehlt Hamlet nicht an Kraft, er ist kein der Energie unfähiger Schwächling, der sich in weibischen Klagen verzehrt, wie nur das Missverständniss Shakespeare's ihn abschildern konnte, sondern er hat alle Kräfte, womit die Natur ihn ausgestattet, von der Jugend an auf die geistige Seite des Lebens verwendet, und in diesem Gebiete ist er dann auch allen Andern, mit denen er zusammentrifft, weit überlegen und durch diese lang fortgesetzte Gewohnheit ist es ihm unmöglich geworden, jetzt auf einmal eine wichtige und nicht von bedeutenden Schwierigkeiten entblösste Rolle im politischen Leben zu spielen, er hat den Thron zu reinigen von einem Eindringling, der sich darauf gesetzt, den Mörder seines Vaters zu strafen und den Augiasstall von Dänemark auszuleeren, Leute wie Rosenkranz und Polonius bei Seite zu schaffen. Und das kann er nicht mehr. Ob er nun feierlich schwört alle Bücher einstweilen liegen zu lassen, keine philosophischen Spaziergänge mehr zu unternehmen, es ist alles umsonst. Er kann sich nicht sammeln, keinen bestimmten Entschluss fassen, sich keine Richtschnur vorschreiben was bei der Ausführung der Pflicht am allerersten zu thun sei, was dann u. s. w., sondern er muss alles von den Umständen abhängen lassen und so schwankt er von rechts nach links, wird immer verwirrter, fängt an zu zweifeln an die Nothwendigkeit der Aufgabe, und kühlt unterdessen seinen Unmuth über sich selbst an Andern durch Sticheleien und Verhöhnungen. So geht es dann weiter, bis (Mitte des IIIten Akts) seine Gegner Argwohn bekommen und den Entschluss fassen ihm zuvorzukommen, damit sie die Ge-

fahr von sich selbst ablenken. Und so entsteht jetzt eine grosse Gefahr für Hamlet selbst, die er sich selbst bereitet hat durch zwei grosse Fehler, die Aufführung des Mordes von Gonzalo, wodurch der König auf einmal genau weiss was Hamlet im Schilde führt und den Mord an Polonius verübt, als dritten noch das Versäumniss den König am Gebetpult niederzustechen Jetzt greift ihn sein Gegner, Claudius, an bei der schwachen Seite, seiner Sorglosigkeit, seinem Mangel an Behutsamkeit vor allen möglichen Fällen. Aber Hamlet entgeht der Gefahr noch, weil er sie zeitig gewahr wird; die englische Reise. Das zweite Mal aber stürzt er hinein. Claudius mit Laertes als seinem Verbündeten greifen ihn diesmal an einer Seite an, wo er wehrlos ist. Hamlet weiss sehr gut, dass er mit Schurken zu thun hat, die englische Reise hat ihn darüber zur Genüge aufgeklärt. Aber die Schurken haben unterdessen auch gelernt, sie sind das zweite Mal schlauer als das erste. So steht Hamlet's Chance viel ungünstiger. Claudius speculirt auf eine edle Eigenschaft in ihm; Hamlet fühlt wie schwer er sich verschuldet hat gegen Laertes, wie er in seinem Auge ein gemeiner Verbrecher sein muss, und so kann er die Versöhnung und den Zweikampf nicht gut abschlagen. Die Stimme der Vorsicht spricht einen Augenblick in ihm und rathet ihm zu weigern, aber Hamlet kann sich aus Grossmuth und Höflichkeit nicht dazu entschliessen. Shakespeare hat mit vollendeter Kunst die tragische Stimmung im Zuschauer wachgerufen und sie nimmt nach dem Ende hin immer zu. Wir erwarten dass Hamlet ein tragisches Ende nehmen wird, aber was geschieht überrascht uns doch sehr. Dass das ganze königliche Haus zusammenstürzt in Folge eines Irrthums, das hatten wir nicht erwartet.

Dem Hamlet nähern sich Coriolan, Julius Caesar, Macbeth. Zum andern Fall gehören Othello, Lear, Antonius und Cleopatra. Diese drei zeigen vom Anfang an viel Schwäche, sind theilweise unbewaffnet, und auf diese Seite richten ihre Gegner bald ihre Pfeile. Und es liegt im Interesse dieser Gegner den Kampf zu eröffnen. Dies ist am deutlichsten in Othello. Jago will seinen Racheplan ausführen, darüber sind wir sofort im Klaren; es bleibt nur die Frage, ob es zur Ausführung kommen wird und auf welche Weise. Weniger deutlich ausge-

sprochen ist es in Lear und in Antonius und Cleopatra. Aber auch da fangen die Gegner an, treiben den alten König in die Enge bis er eine Zuflucht findet bei Cordelia. In Antonius und Cleopatra schimmert die Politik des Octavianus schon im Anfang durch und Antonius offenbart der Schwäche genug. Endlich Timon von Athen. Diese Tragödie ist eigentlich zu keinem der beiden Fälle zu rechnen. Sie ist mehr eine psychologische Skizze von Timon's Persönlichkeit als eine vollständig ausgearbeitete Tragödie. Besonders der Schluss ist unsicher und gar nicht motivirt. Ein eigentlicher tragischer Sturz ist hier nicht anwesend, es ist höchstens eine moralische Zerrüttung des Geistes Timon's, welche ein tragisches Schauspiel darbietet. Der Ursprung des Tragischen in dem Überhandgreifen einer Leidenschaft ist auch hier sichtbar wie in den andern Tragödien, aber die weitere Durchführung ist unterblieben. Vielleicht wenn wir einen bessern Text hätten, würden wir auch diese finden.

Die Kraft, welche in dem Menschen wohnt, vermag ihn zu erheben über seine Mitgeschöpfe, setzt ihn im Stande ein Ziel zu erreichen, wohin der Schwache vergebens hinstrebt, ja nicht einmal das Verlangen kennt es zu erobern Durch die Erreichung dieses Ziels, welches dies auch sei, kann er Vortheil und Nutzen schaffen sich selbst, seiner Umgebung oder der Gesellschaft. Aber die Gefahr des Übertreibens droht immer. Es liegt etwas Verführerisches darin, der Kraft den freien Zügel zu lassen, denn dadurch empfindet man die Freiheit, und das Streben nach Freiheit ist eins der innigsten und besten Bedürfnisse eines wahren Menschen. So ist die einseitige Herausbildung des Charakters für alle starke Menschen ein schwer zu entweichendes Übel. Und doch wird die Vielseitigkeit dem Menschen durch die Gesetze der Natur wie eine Pflicht vorgepredigt, denn dass allgemeine Gesetz alles Lebens heisst Anpassung an die Verhältnisse oder Kräfte deren Einfluss das Geschöpf ausgestellt ist. Nicht wir haben sie ins Leben gerufen, sondern sie uns. Wir können vermöge einer langen, schweren Übung und einer vielseitigen Herausbildung unsrer Vermögen lernen diese Kräfte in gewissem Maasse zu beherrschen, sie unsren Zwecken und Vortheilen zu unterwerfen und auf dieses Ziel unsre eigene Kraft zu verwenden; darin liegt das Ideal des Lebens. Oder wir können mit einem ge-

waltigen Aufwande von Kraft, vorausgesetzt dass viel Kraft in uns ist, auf diese uns entgegengesetzten Kräfte eindringen und sie zurücktreiben, sie bändigen und wie Sklaven unsrem Willen unterjochen; und das mag uns längere Zeit hindurch gelingen, aber endlich werden sie aus der Niederlage sich erheben, an Stärke gewinnen und uns zurückdrängen, und dann ist unser Sturz sicher.

Darin liegt die ethische Bedeutung des Tragischen für unsre Zeit. Shakespeare's grosse tragische Gestalten sind alle bedeutende und edle Menschen mit den glänzendsten, bisweilen auch den liebenswürdigsten und seltensten Eigenschaften von der Natur begabt. Ob sie nun Könige sind oder Generale oder Staatsmänner, was thut das zur Sache! Es ist einfach den Culturverhältnissen des sechszehnten Jahrhunderts entsprechend. Aber es ruht ein Fluch auf ihnen, sie haben ihrem einseitigen Treiben, ihren heftigen Begierden nie den straffen Zügel angelegt, sie suchen die Freiheit, die Unabhängigkeit weit über das menschliche Maass hinaus, ihre Leidenschaften, welche in Zaum gehalten keineswegs verdammenswerth noch verhängnissvoll sein würden, erscheinen uns in der furchtbaren himmelanstürmenden Gestalt, wie wir sie erblicken, höchst schädlich für das Wohlsein der menschlichen Gesellschaft. Damit ist ihr Fall nothwendig, wir lieben sie und bedauern sie, aber wir finden es doch gerecht. Und das leuchtet um so mehr ein, weil wir es anschauen müssen, wie die Existenz andrer schuldlosen Menschen in diesen Strudel mitgerissen wird und versinkt. Wir sehen Ophelia, Cordelia, Desdemona, Portia als Opfer fallen, weil sie dem verheerenden Feuer nahegestanden.

Shakespeare ist der gerechteste aller Dichter. Er lässt uns deutlich erkennen, wie die Leidenschaft im Menschen aufkeimt, heranwächst, so mächtig wird dass sie den Menschen mitreisst und ihn endlich auf die furchtbarste Weise zum Verderben führt. Diese Menschen — die Meisten wenigstens wie Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, Antonius — kämpfen gegen ihre Leidenschaft, sie sind sich wohl bewusst, welchen ihrem wahren Glücke verderblichen Feind sie in ihrem Busen grossgezogen und genährt haben, aber es nützt nichts. Das ist gewiss die gerechteste und gelindeste Betrachtung der menschlichen Schuld. Aber man soll sich hüten vor dem Fehlschluss, Sha-

kespeare habe damit sagen wollen, der Mensch sei eigentlich nicht zurechnungsfähig. Das war gewiss nicht seine Meinung.

Einer Auffassung, welche den Menschen hinstellt wie den willenlosen Stoff, in welchem Naturkräfte walten, welche ihn vielleicht zu einem tüchtigen Menschen bei Ausnahme und zu einem Verbrecher in der Regel zwingen, nach der sehr bedauerlichen Ansicht, welche sich heut zu Tage in der Litteratur und im Gerichtswesen vielfach breitmacht, nein! solch unsittlicher Sentimentalität hat Shakespeare sich nicht zu Schulden kommen lassen. An den Folgen sieht man die Thaten und lernt man die Leidenschaften kennen und diese Folgen stehen in deutlicher Schrift vor unsren Augen in diesen Tragödien. Alle diese Helden haben sich verschuldet auf irgend welche Weise, der eine allerdings in höherm Maasse als der andere. Über diese Schuld wird wohl kein Gerechter den Stab brechen, denn die Strafe ist hart und wer unter uns ist frei von Schuld? Aber diese Schuld wegzuescamotiren ist eine unsittliche Handlung.

ANHANG I.

Marlowe und Shakespeare.

Im Leben CHRISTOPH MARLOWE's ist etwas vom verderblichen Einflusse eines neidischen Schicksals zu verspüren, das nach dem Glauben der griechischen Tragiker immer bereit ist mitten in die Berechnungen und Hoffnungen des Menschen dreinzufallen und sie grausam zu zerstören. [1]) Ein doppeltes Missgeschick hat Marlowe getroffen. Erstens ein frühzeitiger gewaltsamer Tod noch ehe für ihn die Periode anbrach wo auch für den unruhigsten, nach Klarheit ringenden Geist nach und nach die Besonnenheit und bewusste Beherrschung seiner selbst eintritt. Zweitens musste er noch vor seinem Ableben Zeuge davon sein, dass ein jüngerer Mitbewerber um die Gunst der tragischen Muse mit einer erstaunlichen Raschheit und Sicherheit neben ihm emporkam und ihn überflügelte. Er hat sich schwerlich über die Wahrheit hinsetzen können dass für

[1]) Die Thatsachen von Marlowe's Leben bekannt sind äusserst wenige, viel unzulänglicher noch als bei Shakespeare. Er wurde getauft 26 februar 1564 zu Cambridge und war der Sohn eines Schuhmachers Er scheint da die Schule besucht und später einige Zeit in *Benet College* zu Cambridge gelehrten Studien obgeliegen zu haben. *Master of Arts* scheint er nicht geworden zu sein; wahrscheinlicher ist dass er mit Leicester in den Krieg in die Niederlanden mitgezogen ist, und später nach England zurückgekehrt sich sofort ins Londoner Leben hineingestürzt hat, wo er 1593 in einer Kneipe von einem gewissen *Francis Archer* im Wortwechsel erstochen wurde Seine Werke sind die Dramen *Tamburlaine the Great*, in zwei Theilen [wahrscheinlich 1587 am spätesten auf die Bühne gekommen], *the Tragicall History of Doctor Faustus*, *the Jew of Malta*, *Edward the second*, *the Massacre at Paris*, *Dido, Queen of Carthage* (zusammen mit TH. NASH geschrieben); das epische Gedicht *Hero and Leander* in sechs *Sestiads*, deren zwei direkt aus Marlowe's Feder herstammen, die vier übrigen von Chapman nach einigen Nachlässen von ihm bearbeitet wurden; einige Übersetzungen von Ovid's Elegien und aus Lucanus, und einzelne lyrische Gedichte, *the Passionate Shepherd* und Epigramme.

ihn die Zeit, in welcher er den ersten Platz unter den Bühnendichtern bekleidete, schon vorbei war und er sich an den Gedanken gewöhnen musste künftig den zweiten vor sich zu behalten. Hätte Marlowe länger gelebt, so wäre vermuthlich zwischen ihm und Shakespeare eine Rivalität entstanden ungefähr wie mit Ben Jonson später geschah. Nur wäre der Unterschied gewesen dass Marlowe genau ins selbe Fach wie Shakespeare einschlug und als Repräsentant des romantischen Dramas mit ihm sich um den Preis hätte bewerben können. Marlowe besass unstreitig grössere poetische Gaben als Ben Jonson, und bei längerm Leben wäre er unzweifelhaft in den Augen des damaligen Publikums Shakespeare's gleichberechtigter Nebenbuhler geworden. Aber das Schicksal hat alle seine Hoffnungen zerstört. Wir dürfen jetzt über Marlowe nur nach seinen vorliegenden Werken urtheilen und kein andrer Maassstab, keine Muthmassung was er noch hätte werden können darf an dem Eindruck und an dem Werth dieser Werke etwas ändern. Wenn wir in ihm lesen, kommt uns oft das Märchen des Königskindes in den Sinn, das bei der Geburt von vielen wohlwollenden Feen mit den schönsten Gaben beschenkt war, welche aber alle durch die unerwartete Dazwischenkunft einer bösen Fee mit einem verhängnissvollen Fluch beladen wurden Ein deutscher Schriftsteller hat dieses Märchen in Anwendung gebracht auf lord Byron, und gewiss nicht unrichtig. [1]) Es trifft aber mehr das Leben Byron's als seine Werke, so will es uns vorkommen. In seinen Werken offenbart sich ein edler Stolz, ein hoher, die Umstände beherrschender Sinn, der sich über dem Gewühl und Gewirr des nothbedrängten Lebens zu erheben weiss; es tritt uns hier der idealisirte Byron entgegen, der trotz einer höchst empfindlichen und oft stürmisch bewegten Seele doch immer der Lord bleibt und seine gesonderte Stellung nie aufgiebt, *among them not of them*, wie er es selbst ausdruckt. Byron's Poesie nährt sich an den heftigsten Leidenschaften, aber in der äusserlichen Form entbehrt sie nie der Klarheit, der harmonischen Ruhe sogar.

Ganz anders ist aber Marlowe's Poesie. Diese scheint uns mehr Übereinkunft zu besitzen mit den Werken, welche der jung ver-

[1]) Karl Elze, Lord Byron.

storbene JOHN KEATS hinterlassen hat. Bei KEATS kocht und brodelt es wie bei Marlowe, Farbenlust und Sinnesbethörung häufen Bilder auf Bilder, und es entsteht ein poetischer Wettlauf, wovon der Leser bald müde wird und sich umsonst nach einem Ruheplatz sehnt wo er Halt machen und Überschau halten kann. Dasselbe bei Marlowe; eine Zusammenhäufung von Leidenschaften im höchsten Grade ihrer Spannkraft, der Mensch der diesen zerwühlenden und vernichtenden Kampf erleiden muss thut uns weh, er hat es kaum besser als der Angeklagte der vom Henker in allen seinen Gliedmaassen ausgerenkt wird um ihm ein Geständniss abzupressen.

Es ist in neuerer Zeit, besonders in England — wie es in dem inhaltreichen und interessanten Buche von J. ADDINGTON SYMONDS, *the Predecessors of Shakespeare* ersichtlich ist — eine Tendenz entstanden, welche das Bestreben hat Marlowe auf ein sehr hohes Fussgestell hinzustellen damit er neben Shakespeare gehalten nicht zu klein erscheine.

Nun hat es immer viel Schwärmerei und maasslose Verehrung in Sachen der Poesie und der Kunst gegeben und wird es auch immer geben, denn der Mensch bedarf der Abwechslung und der Neuigkeit, und es scheint ihm mit dem besten Willen unmöglich zu sein für das schon längst Verehrte stets den selben Grad von Bewunderung zu erhalten; die Begeisterung kühlt sich ab und sieht jetzt nach einem neuen Gegenstande um, woran sie sich wieder erwärmen kann. Auch hat die Begeisterung für Shakespeare in frühern Zeiten so manchmal über die Schnur gehauen, dass es eine Unmöglichkeit wurde in dieser Richtung noch weiter durchzudringen und der Stillstand oder ein Umschlag sich wohl einstellen musste. Die Strömungen des menschlichen Geistes bewegen sich nun einmal auf keine andere Weise als in heftigen Anläufen und Anprallen und in spätern Rückstössen und Senkungen. Man hatte vom Standpunkte der reinen Ästhetik aus über Shakespeare so ungefähr alles gesagt, was sich über ihn sagen liesse, sich vertieft in seine psychologischen Räthsel, diese nach allen Seiten gewendet und gedreht, auf jede Seite das Licht der Kritik fallen lassen, und endlich diesen Gegenstand erschöpft. Dazu gesellte sich allmählich ein Umschwung in dem Studium der europäischen Litteratur. Bis jetzt hatte man sich — um es damit zu vergleichen — beinahe ausschliesslich mit den

Kaisern und Königen der Dichtkunst beschäftigt, diesen den Zoll der Verehrung entrichtet, ohne nach dem um den Thron stehenden Adel viel zu blicken. Zwar dieser Adel war nicht ganz unbemerkt geblieben, denn bereits TIECK hatte in seinem Alt-englischen Theater einige der älteren Stücke, theilweise von unbekannter oder zweifelhafter Autorschaft, übersetzt und herausgegeben. Auch die sogen. *Pseudo-plays* wurden gesammelt und kritisch beleuchtet von Delius u. a. In England war schon im vorigen Jahrhundert die Sammlung von DODSLEY zu Stande gekommen, welche nachher noch erweitert wurde mit sechs neuen Bändern, und in späterer Zeit die neue Ausgabe von HAZLITT im Anschluss an Dodsley's Collection, welche viele der ältesten Dramen enthält; daneben wurde eine Menge von Separat-Ausgaben der besten und bekanntesten Elisabeth'schen Dramatiker mit sorgfältig geordnetem und geprüftem Text veröffentlicht, welche noch immer vervollständigt werden und jetzt fast alle bekannten Namen enthalten. Und selbst in den frühern kritischen Werken über Shakespeare und seine Zeit ermangelte es nicht an lesenswerthen und eingehenden Abschnitten über Shakespeare's Vorgänger und Zeitgenossen. [1])

Trotz alledem zogen sie meistens — wenigstens in Deutschland — nur aus dem Grunde die Aufmerksamkeit auf sich und erhielten eine eingehende Beurtheilung, weil sie wie eine Gruppe in hautrelief das Riesenbildniss des grossen Genius umgeben und noch eindrucksvoller machen. Eine absonderliche Stellung, wo die Entfernung von der Riesengestalt ihre Abmessungen nicht mehr winzig klein erscheinen liess, wurde ihnen nicht gewährt. Erst die historische Methode in der Litteraturgeschichte konnte ihnen hierin zu Hülfe kommen und zog sie etwas mehr aus ihrer ungünstigen Lage heraus. Diese neue Beobachtungsweise, welche in unsrer Zeit die frühere aesthetische verdrängt und sie kaum mehr gelten lassen will, wendet ihre Aufmerksamkeit nicht mehr in Hauptsache den grossen Lichtpunkten zu, wie man früher fast ausnahmslos gethan, sondern sucht überall den ersten Keimen einer litterarischen Grösse auf die Spur zu kommen, dann die allmähliche Fortbildung und Entpuppung nachzuweisen, um endlich die Blüthe und den Hohepunkt zu be-

[1]) Z. B. in den Werken von ULRICI und HAZLITT.

trachten. Dieses Verfahren ist von dem früheren darum so verschieden, weil man einen andern Ausgangspunkt gewählt hat, man geht nicht mehr ausschliesslich von der Person des Dichters aus um zu einem Begriff seiner Werke zu gerathen, sondern in erster Reihe von der Gesellschaft, der Gesammtheit, in welcher er nur ein Glied ist und höchstens ihr Haupt-Repräsentant vorstellen kann, man sucht den Strömungen in der Bewegung des socialen Körpers nachzugehen, auch ihren Kreuzungen und Bekämpfungen und leitet daraus die Litteraturgeschichte mit ihren Coryphäen ab. [1]) Daraus folgt von selbst dass weniger die berühmten Namen als dasjenige was sie vorstellen, der Wahlspruch den sie auf ihrem Schilde führen in Betracht genommen werden und damit auch ihre Schildknappen und Reisigen, die ganze Partei die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Die Litteraturgeschichte wird demzufolge nicht mehr eingetheilt in grosse Namen, welche lose verknüpft auf einander folgen, sondern in eine lange Reihe von Erscheinungen, welche gruppenweise nach einander kommen und besprochen werden müssen. Wir erkennen sofort die Vorzüglichkeit dieser Methode an, welche zu einer Menge wichtiger Aufschlüsse geführt und über vieles Dunkle Licht verbreitet hat. Ja, wir achten es eine Pflicht auszusprechen dass erst durch diese Methode die Kenntniss der Litteratur den Namen einer Wissenschaft verdient. Doch soll man auch eine Sache nicht aus dem Auge verlieren. Es ist sehr fraglich ob die Geschichte der Litteratur oder der Kunst je diesem oder jenem Zweig der Naturwissenschaft völlig gleichgestellt werden kann, in dem Sinne dass ganz dieselbe Methode der Forschung und der Behandlung auf beide sich anwenden lasse. Im Reiche der Natur herrscht die Gattung, die Art vor, und wie diese sich im Verlauf von Tausenden und Millionen Jahren entwickelt habe, wird die zukünftige Naturwissenschaft immer mehr zu untersuchen haben. Hingegen sind die Erzeugnisse des menschlichen Geistes, wissenschaftliche, künstlerische und poetische [und die zwei letztern in viel höherm Maasse noch als die erstern] Produkte der freien Individualität. Es machen sich ohne Zweifel starke

[1]) Es sind, wie es dem Leser wohl bekannt sein wird, in Frankreich H. Taine, in Deutschland G. Brandes gewesen, welchen vor Andern das Verdienst, dieser Methode Eingang verschafft zu haben, zugesprochen werden muss.

Einflüsse von Zeitgeist, Geschmacksrichtung, Vorbildern, Darstellungsmitteln und was dergleichen mehr sei auf jedes grosse Talent geltend, und bis zu gewissen Grenzen, die aber nicht zu bestimmen sind, hilft vielleicht gegen diese Einflüsse kein Widerstand, wird ihnen vom Talente unbewusst Folge geleistet. Aber darüberhin ist bei grossen Talenten, bei den höchsten Genien der Poesie und der Kunst, immer noch eine Region gewesen, welche von diesen Einflüssen unabhängig, nur von der dem Genie innewohnenden, selbständigen Kraft erfüllt wurde. Und diese Region entgeht vorläufig allem Versuche der Messung oder der Raumbestimmung. H. Heine sagt witzig dass man die Dichter nicht wie Limburger Käse beim Kilo abwägen kann. Das Genie ist noch immer etwas Geheimnissvolles, Unerklärtes, und wenigstens vorläufig eine selbständige Grösse und nicht bloss ein Name für eine Zahl von nachweisbaren Faktoren, welche in der Vorgeschichte vereinzelt dastehend sich jetzt zusammengeschlagen haben zu einer Erscheinung. Vielleicht wird es der Psychologie noch einmal gelingen uns das Genie zu erklären theilweise durch die Erblichkeit, ohne Zweifel aber auch durch die Entdeckung von Kräften und Vermögen welche vermittelst einer seltenen und glücklichen Vereinigung, von uns noch unbekannten Ursachen getrieben, im Individuum ihre einheitliche Verwirklichung gefunden haben. An der zu weit getriebenen Bewunderung für Chr. Marlowe hat eine Einseitigkeit in der Anwendung der historischen Methode auch wohl einige Schuld. Aber wie ist es denn mit Marlowe's Rang im englischen Drama bestellt? Ehe wir uns anschicken diese Frage, so viel wir können, ins Licht zu rücken, wollen wir noch ausdrücklich vorher bemerken, damit unsre Leser uns recht verstehen, dass Marlowe als Dichter im allgemeinen gesprochen, nach unsrer Meinung unter den bedeutenden Talenten der englischen Litteratur eine Stelle finden muss. In manchem seiner Dramen, vor allen in Tamburlaine und Dr. Faustus sind die schönsten lyrischen Stellen eingeflochten, die uns durch den wahren aus dem Herzen dringenden Ton des Gefühls ergreifen. Am besten aber lernt man Marlowe von dieser Seite kennen und hochschätzen in seinem Gedichte *Hero and Leander*, obwohl es nicht ganz von ihm sondern die zweite Hälfte von CHAPMAN's Hand ist; weiter in seinen Übersetzungen aus OVID und in dem kleinen reizenden Gedichte

The Passionate Shepherd to his Love. Wahres und schlichtes Gefühl spricht daraus in der eleganten Form der englischen Renaissance. Sie reihen sich den spätern Dichtungen von KEATS, COLLINS oder GRAY auf würdige Weise an.

Hätte nun ADDINGTON SYMONDS diese Seite Marlowe's hervorgezogen und seine Bewunderung für ihn hauptsächlich auf solchen Vorzügen gegründet, so würden wir gern damit einstimmen. Aber wir müssen da von diesem Kenner der Renaissance vernehmen, dass Marlowe eigentlich der Begründer des englischen Dramas gewesen sei, weil er den Gebrauch des *blankverse* auf der Bühne nicht eingeführt, denn das that SACKVILLE, sondern für immer festgestellt hat, und weil er aus der bunten Masse von dramatischen Gattungen die Romantische bevorzugt und als künftiges Normal-Drama erhoben. Das erste Verdienst werden wir Marlowe gewiss nicht absprechen, das zweite möchte wohl einigem Zweifel unterliegen, da dieses Verdienst GREENE, PEELE, KYD u. a. mit nicht geringerem Rechte für sich beanspruchen könnten als Marlowe, das Romantische Drama war doch die schon bestehende Hauptrichtung der Litteratur [1]), und nicht Marlowe allein hat dieser auf der Bühne ihre Existenz gesichert, wenigstens kann er schwerlich für einen Bahnbrecher und Entdecker von neuen, unbekannten Gefilden gelten. Auf diesen beiden Gründen nun Marlowe den Titel von Schöpfer des englischen Dramas zu verleihen, scheint uns ziemlich voreilig.

Marlowe soll nach Addington Symonds der erste gewesen sein, der Charaktere im Drama geschaffen hat Nur kann er doch nicht umhin hinzuzufügen, sie seien etwas sehr subjektivisch gefärbt, zu wenig nach der Natur studirt. Er vergleicht sie mit den düstern und erhabenen Gestalten welche Michel Angelo an der Decke der Sixtinischen Capelle gemalt hat, und sagt dabei: *„his characters are not so much human beings with the complexity of human attributes combined in living personality, as types of humanity, the animated moulds of human lusts and passions which include each one of them the*

[1]) Die Spuren des erwachenden romantischen Geistes sind deutlich in den ersten Anfängen ersichtlich. Cambyses, Appius und Virginia, Gorboduc, Tancred und Gismunda sind eben so gut romantischen Inhalts und weisen auf eine Vorliebe für Volkssage und starke Leidenschaften wie Tamburlaine oder Faust.

possibility of many individuals". Nun Tamburlaine, Barrabas, Faustus für Typen der Menschheit zu halten, das scheint uns ziemlich absurd. Tamburlaine und der Jude von Malta sind Wütheriche, erbarmungslose Mörder, welche ganze Städte und Klöster ihrer Privatrache und ihrem Menschenhass zu Opfer bringen, und es ist glücklicherweise nicht so weit gekommen, dass wir diese Marlow'schen Helden für Typen der Menschheit anzusehen haben. Und was Faustus betrifft, dieser ist gewiss der menschlichste dieser Figuren, aber ein Typus wie Goethe's Faust ist er nicht im geringsten. Er ist der mittelalterliche Zauberer und Vielwisser, der sich den unbändigsten sinnlichen Genüssen in die Armen wirft, in Reichthum und Wollust schwelgt bis er am Ende von Reue gequält und durch seine Verschreibung dem Teufel rettungslos verfallen auf die elendeste Weise sein Leben beschliesst. Marlowe's Faustus ist eine interessante und schöne Schilderung, und wenn man will auch ein Typus, aber nur in den Augen des Kenners des Mittelalters, nicht im allgemeinen Sinn.

Es scheint uns eigentlich sehr fraglich, ob alle diese Figuren wirkliche menschliche Wesen sind, von Fleisch und Blut, denn die schöne Phrase, l'amour de l'impossible, welche, nach Symonds, diese Geschöpfe antreibt zu maasslosen Thaten, zu kolossalen Greueln und zum Zuvielthun in jeder Beziehung, giebt uns mehr Aufschluss über die Absichten des Dichters selbst als dass sie uns verpflichten könnte in seinen Geschöpfen die Lebensfähigkeit zu erblicken. Am reelsten wäre vielleicht noch die Figur von Eduard II ausgeführt, obgleich auch hier wieder die Schwäche und Charakterlosigkeit dieses Königs sehr übertrieben vorgestellt ist und der Anschaulichkeit ermangelt. Die andern scheinen uns zu sein erstrebte und nicht ganz gelungene Verkörperungen der stürmischen Leidenschaften, welche die Brust des Dichters in Aufruhr versetzten. Erstrebt und nicht ganz gelungen, sagen wir mit Absicht. Denn auch die subjektivste Schöpfung kann Form und Gestalt bekommen, der brodelnde Stoff im Gehirn des Poeten kann endlich ausgegoren haben und reinen Wein von gutem Geschmacke dargeben. Als Beispiel haben wir Byron angeführt, dessen Figuren wie Manfred, Conrad, Lara, Cain wohl die unrealistischten sind, welche es nur geben kann, sie sind kaum etwas mehr als Sprechröhre der Byron'schen

Poesie. Aber sie besitzen wenigstens eine äusserliche Ruhe und Deutlichkeit, und nähern sich dem Menschlichen. Diese Qualitäten muss ich den Marlow'schen Figuren unbedingt absprechen, sie nähern sich der Ungeheuerlichkeit eines Quasimodo im Nôtre-Dame, sind aber weniger anziehend, weil das zarte Gefühl, die rührende Anhänglichkeit dieses körperlichen Scheusals, wodurch wir über das Monstruöse und die Verzerrung der Natur hinwegsehen können, hier absolut fehlen. Der Jude Barrabas flösst uns nur Widerwillen ein, und bei Tamburlaine wird die menschliche Saite kaum berührt, das Heroenthum verschlingt ihn ganz und gar, sogar in der Liebe zu seiner Gattin Zenobia lässt er die Herkulesnatur erblicken, er ist immer überspannt und nicht natürlich, ein phrasenreicher Bühnenheld, wenn auch in schönen Phrasen, der mit dem Kothurn stampft, dass die Bretter dröhnen, so recht die Bewunderung eines verlaufenen Komödianten wie Pistol.

Eine zweite Frage ist, welches Recht hat Marlowe auf den Titel des Reformators des englischen Dramas, welchen Symonds ihm zukennt?

Wenn man mit den ältern Stücken, wie *Cambyses king of Persia, Damon and Pythias* und ähnlichen, in welchen die Spuren der mittelalterlichen Moralität noch bei weitem nicht erlöscht sind, *Tamburlaine, Jew of Malta, Doctor Faustus, Edward II* zusammenhält, so werden die letztgenannten dabei unendlich gewinnen, und sich wie moderne Bühnenprodukte vorthun. Wir finden hier eine geordnete Eintheilung in Akten und Scenen, den *dumb-show* und alles was an das mittelalterliche Puppenspiel erinnert hinweggefallen, statt des langweiligen Knittelverstons erscheint ein lebhafter, natürlicher Dialog in gebildeter Sprache, nicht von Poesie entblösst, nur bisweilen durch Gespreiztheit verunziert, endlich finden wir den *blank verse*, der zwar vom Bühnenvers eines Lear oder Othello noch sehr verschieden ist, so ungefähr wie ein Schauspieler der Bedienterollen spielt von einem der die tragischen Rollen aktirt, aber dessen Einführung eine Wohlthat für die Bühne war, welche man Marlowe nie vergessen soll. Das sind bedeutende Fortschritte, aber der zurückzulegende Weg war ein sehr langer und mit diesen Errungenschaften Marlowe's war man noch kaum zur Hälfte gekommen. Was fehlte? Die Composition hauptsächlich.

Marlowe's Stücke sind bei weitem noch keine Dramen wie die spätern englischen. Wir stossen noch immer auf dieselbe ermüdende, unübersichtliche, ordnungslose Verknüpfung von längern oder kürzern Scenen, welche nur die chronologische Aufeinanderfolge der Ereignisse, kein dramatischer Mittelpunkt zusammenhält, die Eintheilung von Akten und Scenen ist nur von scheinbarer Wichtigkeit, sie hat keinen Grund im Organismus selbst. Die Stücke sind zu sehr erfüllt mit Stoff. Marlowe nimmt alles auf was die geschichtliche oder novellistische Quelle ihm bietet, chronikmässig kommt das eine nach dem andern zum Vorschein, ohne dass es einleuchtet, was nun eigentlich die Hauptsache sei, was nebensächlich. Es fehlt an Vorder- und Hintergrund, an perspektivischer Abstufung. Alles steht neben einander auf gleicher Entfernung und in gleicher Grösse, wie auf den mittelalterlichen Gemälden, wo der Reiter höher ist als die Stadtmauer So ist es merkwürdig in *Edward II*, dass in jeder Scene die auftretenden Personen fast Alle auf gleiche Weise zum Dialog beisteuern, ohne dass die Frage in Erwägung zu kommen scheint, wer die Fäden der Handlung in Händen hat, wer nicht. Solche polyphonen Dialogen, wie O. Ludwig sie sehr richtig nennt, sind bei Shakespeare schon in Heinrich VI anders; die Hauptpersonen führen das Gespräch, die Andern machen nur lose Bemerkungen, werfen Fragen auf, rathen dazu, u. s. w. Das sind die Kennzeichen der neueren Zeit gegenüber dem Mittelalter. Dass es Marlowe an den Hauptstellen seiner Dramen nicht gelang seine Kraft zu concentriren in glücklich gewählten Ausdrücken der Leidenschaft, lässt sich eben so wenig in Abrede stellen als die vorerwähnten Mängel. Darum schnappt er an solchen Stellen regelmässig in den Bombast über. Nur, wo die Stelle vorzugsweise lyrischer Art ist wie am Schluss des Faust, da entfaltet er die Schönheit, welche ihm zu Gebote stand. Marlowe's Drama ist am besten wie eine Zwischenart zu betrachten, in so weit die Formen noch grossentheils in der mittelalterlichen Schablone stecken, während er im Wesen seines Styls und seiner Poesie schon deutlich der Renaissance angehört und von der Liebe zum Alterthum begeistert ist. Die Verzierungen und Floskeln seines Styls sind vom klassischen Geschmacke beeinflusst, die Anspielungen auf die Poesie, die Geschichte und die Mythologie des Alterthums sind zahllos und am liebsten

entlehnt er seine Bilder dieser Welt. Er schiebt sie auch überall ein und vermeidet dabei nicht die Gefahr der Lächerlichkeit. Wir haben kein Recht ihm diese Verkehrtheiten vorzuwerfen, denn es war nun einmal ein Übel der Zeit, auch Shakespeare hat sich davon, wenigstens im Anfang, nicht ganz frei zu halten gewusst. Doch geht Marlowe in dieser Richtung darauf los ohne jede Rücksicht der psychologischen Wahrscheinlichkeit. Er lässt Tamerlan über die platonische Philosophie und die Kosmologie der Griechen peroriren wie ein Professor Humaniorum, den Juden Barrabas von seiner Tochter sagen: *„But one sole daughter, whom I hold as dear as Agamemnon did his Iphigenia"*. Beim Erscheinen dieses Mädchens am Fenster mit den geraubten Geldsäcken in der Hand, ruft er aus: *„But stay, what star shines yonder in the east? The loadstar of my life, if Abigail"* — ein poetischer Erguss, den Marlowe wohl dem einige Jahre nachher kommenden Romeo vor Julia's Fenster hätte überlassen können. In Tamburlaine benutzt er die Gelegenheit, wo verschiedene orientalischen Fürsten aus allen Herrenländern zusammengeströmt sind, um seine Kenntnisse der alten Geographie zur Schau zu stellen, ein ganzer Atlas des Orients wird vor uns ausgebreitet, und die Vorlesung nimmt ein Anfang. An einer andern Stelle werden in 40 Zeilen die ersten Gründe der Kriegswissenschaft von Tamerlan seinem Sohne mitgetheilt mit einem Aufwand von Gelehrsamkeit die ein Lehrer der preusischen Kriegschule wohl schwerlich überbieten könnte. Sehr eigenartig ist das folgende Ein Hauptmann wird im Kriege von einer Kugel tödlich verwundet, aber ehe er stirbt überlegt er auf folgende Weise.

A deadly bullet, gliding through my side,
Lies heavy on my heart; I can not live.
I feel my liver pierced, and all my veins
That there begin and nourish every part,
Mangle and torn, and all my entrails bathed
In blood that staineth from this orifex etc.

Das ist also eine Obduction vom Untersuchungsobjekt selbst geführt! Es ist aber wohl genug gesagt über diese Zusammenhäufung von Gelehrsamkeit, welche in Marlowe's Werken manchmal sehr hinderlich ist. Die so sehr gerügten Anachronismen von Shakespeare

übersehen wir doch bei der Lectüre weit leichter. Wir wollen jetzt die Aufmerksamkeit des Lesers von Marlowe ablenken und auf eine andere Erscheinung jener Zeit richten.

Diese ist die Tragödie Titus Andronicus. Sie ist unter den Werken von Shakespeare aufgenommen. Doch werden wohl die wenigsten Leser sich mit diesem Stücke bekannt gemacht haben. Sehr begreiflich, denn es muthet nicht gerade nach der ersten Lectüre an zu näherer Bekanntschaft, die abstossende Rohheit und Greuelhaftigkeit, welche in diesem Stücke vorherrschen, können es nicht zu einem beliebten machen. Wo solche Juwelen der Poesie wie Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth u. a. dem bewunderden Auge in schönen Kästchen ausgestellt sind, wird man sich nicht leicht bücken um diesen unscheinlichen, mit Koth besudelten Stein vom Boden zu heben und zu untersuchen ob er vielleicht noch ein werthvoller sei. Doch muss den Kritiker ein solches Bedenken nicht zurückhalten von einer anatomischen Secirung, sei es auch in cadavere vili. Die Autorschaft dieses Dramas ist noch immer eine Streitfrage. Die deutschen Kritiker haben es meistens für eine Jugendarbeit Shakespeare's gehalten, KREYSZIG lobt es sogar in vieler Hinsicht. Die englischen hingegen wollen von einer Betheiligung ihres grossen Dichters an diesem Schauerstücke nichts hören. ADDINGTON SYMONDS spricht kaum darüber, er schätzt es augenscheinlich so gering dass er nicht viel Worte darüber verlieren will. Bei der Behandlung einer Kategorie von englischen Dramen, die er Blüttragödien nennt, zählt er auf: KYD's *Heronimo*, oder *the Spanish Tragedy*, *Soliman and Perseda* von einem unbekannten Verfasser, CHETTLE's *Tragedy of Hoffman*, *Lust's Dominion* und *Titus Andronicus* [1]), von unbekannter oder zweifelhafter Autorschaft Der Name Bluttragödie, obgleich den Mittelpunkt treffend und in so weit gut gewählt, ist doch wieder nicht ohne viel Unbestimmtheit, wenn wir die Dramen, die darunter begriffen werden, unter einander vergleichen Streng genommen, wäre diese Benennung auch wohl auf manches spätere Stück von Marston, Webster, Tourneur und

[1]) SYMONDS nennt es „*the work of an amateur dressed for the theatre by Shakespeare*". Auch DOWDEN hat keine grosse Achtung für das Stück, er findet es zu sehr unshakespearisch um lange dabei zu verweilen. — Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken, übersetzt von W. Wagner Seite 40 u. 41.

Ford anwendbar. Man wird so leicht dazu verführt, wegen dieses einen hervorragenden und bei vielen Dramen der Zeit anwesenden Zuges der Greuelhaftigkeit, alle die Dramen nach dieser Schnur in Reih und Glied zu stellen ohne nach andern Unterschieden gehörig zu fragen. Aber, wie es dem auch sei, dass Titus Andronicus eine blutige Tragödie ist und zwar im höchsten Grade, dürfte schwerlich in Abrede gestellt werden. Wir müssen die Bekanntschaft mit dem Stücke voraussetzen um Raum zu gewinnen, und können es nur im Flug durchlaufen um bei den wichtigsten Stellen etwas länger zu verweilen.

In der Exposition handelt es sich um die Wahl eines neuen Kaisers in Rom. Saturninus der Sohn des verstorbenen Kaisers ist der eine Kandidat, Titus Andronicus, der tapfere Feldherr, welcher so eben einen Krieg gegen die Gothen auf glückliche Weise zu Ende gebracht hat, ist der andere. Titus tritt aber dem Sohne seines frühern Herrn seine Ansprüche an die Krone ab. In Anerkennung dieses Dienstes reicht der neue Kaiser Saturninus seine Hand der jungen Lavinia, Titus' Tochter. Diese Heirath wäre zum Heil der beiden Familien zu Stande gekommen, wenn nicht der Bruder des Kaisers Bassianus sich ins Mittel gelegt und das Mädchen gewaltsam den Händen seines Bruders entrissen hätte, sich dabei auf ältere Rechte der Liebe berufend. Aus diesem unerwarteten Zwischenfall droht bald ein heisser Kampf zu entbrennen, Bassianus wird in seinem Raube von Titus' Söhnen unterstützt, besonders vom jüngsten Mutius, der sich dem Vater, der seine Tochter dem Kaiser mit Gewalt zuführen will, widersetzt und von diesem in einem Aufwall von Zorn niedergestochen wird. Zur rechten Zeit noch wird der bittere Familienhader der beiden Parteien besänftigt durch ein zur Versöhnung und Ausgleichung des Zwistes geeignetes Mittel. Es war nämlich im Gefolge der aus dem Gothenkrieg zurückkehrenden Römer eine Truppe von gefangenen Gothen mitgekommen, unter welchen ihre Königin Tamora, eine schöne üppige Frau, mit ihren drei Söhnen Alarbus, Demetrius und Chiron, und einem gewissen Mohre Aaron, dem heimlichen Buhlen der Königin. Der älteste Sohn, Alarbus, wurde sofort als Sühnopfer für die gefallenen Römer, unter welchen verschiedene Söhne des Titus sich befanden, ungeachtet des ver-

zweifelten Flehens seiner Mutter zu Tode geführt, die Andern bleiben mit ihrer Mutter Gefangene des Kaisers, der ihnen seinen wohlwollenden Schutz verspricht. Jetzt, nachdem nun die Heirath mit Lavinia sich zerschlagen, denn der Kaiser will sie aus den Händen seines Bruders nicht mehr annehmen, entschliesst er sich zu einer Verbindung mit der gefangenen Gothenkönigin. Natürlich geht diese mit vieler Freude auf den Vorschlag ein, da sie darin das sicherste Mittel erblickt zur Macht zu kommen und den Tod ihres Sohnes an dem verhassten Titus Andronicus zu rächen. Vorläufig aber spielt sie die Rolle der Friedensstifterin und bewegt Saturninus seinem Bruder und Titus die Hand zum Zeichen der Verzeihung zu reichen, indem sie ihm ins Ohr raunt, dass es zu einer Rache für das empfundene Unrecht wohl später eine gelegenere Zeit geben dürfte. Das ist also die Exposition dieses Stückes.

Wir können nicht umhin es nachdrücklich zu betonen, dass der Bau dieser Exposition — ungeachtet der unmotivirten Zwischenkunft des Bassianus — in Bezug auf die Zeit in welcher das Drama muthmasslich verfasst worden, mit vollem Rechte für eine vortreffliche gelten darf, und es wundert uns, dass kein englischer Kritiker das je beachtet hat. Hier zeigt sich zuerst ein dramatischer Knoten, auf nicht ganz ungeschickte Weise gelegt, und aus diesem muss, das fühlen wir sofort, ein späterer Kampf einmal entstehen. Es liegt hier sogar der Keim eines tragischen Verlaufs im modernen Sinne dieses Begriffs schon versteckt, und das muss uns hier besonders auffallen, weil er sich in keinem andern Drama dieser oder der vorhergehenden Zeit vorfindet. Der Held, Titus Andronicus, obgleich die Motive seines Handelns einen edlen Ursprung besitzen, Vaterlandsliebe und Pietät gegen sein Geschlecht, macht sich einer rücksichtslosen Grausamkeit gegen Tamora und ihren Sohn schuldig, und durch diesen Fehler zieht er die unerbittliche Rache dieser Frau auf sein eigenes Haupt und das seiner Kinder herab, welche sein Geschlecht mit unendlichem Jammer und Elend überschütten wird. Fest an einander geschlossen, klar und in oppositioneller Stellung, scharf gezeichnet erheben sich die Ereignisse in den ersten Scenen dieses Stückes, der Moment des Anfangs ist gut gewählt, die Kaiserwahl, wo leicht der geringfügigste Anlass die blutigsten Fehden verursachen kann. Waren diese Vorzüge

damals so allgemein, dass man mit viel Wahrscheinlichkeit die Autorschaft dieses Dramas jedem beliebigen Unbekannten in die Schuhe schieben konnte? Wir sind eher der Meinung, dass weder in Marlowe's Dramen noch in Kyd's Spanischer Tragödie — was doch für das Beste der Zeit zu halten ist — eine so kurze, rasche und deutliche Entwicklung zu finden sei als gerade in diesem verachteten Titus Andronicus. Wir können nicht das ganze Stück von Scene bis Scene verfolgen, nur hie und da wird sich Stoff zur Betrachtung bieten.

Im IIten Akt sehen wir eine Jagdscene, in welcher sich aus einer zauberhaften Scenerie voll orientalischer Romantik die schauderhaftesten Verbrechen und Greuel entspinnen Das Zusammentreffen von Tamora mit Aaron im stillen Walde ist ein herrliches Gemälde, auf welches wir später noch zurückkommen. Dann folgt eine Reihe von Verbrechen, welche in Widerspruch mit aller Wahrscheinlichkeit zusammengehäuft, glaubwürdig erscheinen müssen ohne es zu sein. Die Schändung der Lavinia, der Mord an Bassianus verübt, das Werfen des Leichnams in eine Grube, wo denn die beiden Söhne des Titus zufälligerweise in der Nähe gefunden werden, und sogar in die Grube wo der Leichnam liegt hinunter stürzen, ihre Beschuldigung auf dem Grunde eines falschen Briefs und Geldbeutels von Aaron am Fuss eines Baumes in den Boden versteckt, endlich die scheussliche Erscheinung der Lavinia mit ausgerissener Zunge und abgehauenen Händen – das sind alles Begebnisse welche, auf die Weise verknüpft, auf einen angehenden dramatischen Dichter vom ächten Schlag verweisen, dem es nicht an Erfindung entbricht und der rasche und kräftige Effecte liebt, auch die Handlung unaufhaltsam vorwärts treibt, aber aus Furcht zu wenig zu thun zu viel Sachen zusammenstopft, damit ja keine leere oder wirkungslose Stelle übrigbleibe. Im Anfang des IIIten Akts neue Verbrechen. Der Mohr beweist seine unerschöpfliche Erfindungsgabe im Bösen, indem er den alten Timon zu überreden weiss, sich selbst die Hand abzuhauen und diese dem Kaiser als Lösegeld für das Leben seiner Söhne darzubieten. Titus ist aber der Betrogene, denn die Söhne sterben doch. Der einzig übergebliebene Sohn Lucius verlässt nun das väterliche Haus und begiebt sich zu den Gothen um da einen Racheplan zu schmieden

gegen Saturninus und Tamora. Hier ist der Mittelpunkt dieser Tragödie. Bis jetzt hat der Autor mit einer erstaunlichen Schnelligkeit gearbeitet, er gönnt uns keinen Augenblick von Ruhe, keinen breit ausgesponnenen Dialog, keine langsame Vorbereitung, sondern mit den wenigsten Worten reisst er uns vom einen Ereignisse zum andern und er thut alles so schnell möglich ab. Dass diese Manier von der mittelalterlichen grundverschieden ist, braucht kaum bemerkt zu werden.

Im weitern Verlauf sind wir Zeugen des tiefen Elends, das in Titus' Haus Besitz genommen. Endlich ist es der unglücklichen Lavinia gelungen die Namen ihrer Henker zu offenbaren, und damit ist dem armen Titus ein neues Leid geboren. Auf der andern Seite lernen wir den schwarzen Teufel Aaron kennen, diese Ausgeburt der Romantik, welchen alle nachherige romantische Scheusale bei V. Hugo, Sue u. a. als den würdigen Gründer ihres Geschlechts anerkennen dürften, und jetzt von der väterlichen Seite, wo er als ächter Sohn der Romantik uns durch ein bedeutendes Maass von Rührseligkeit und Hingebung überrascht, so ungefähr wie Lucrezia Borgia bei V. Hugo. Tamora hat ihm ein Söhnlein geschenkt, ein schwarzes natürlich, das auf diese komische Manier die Schuld seiner Mutter unwidersprechlich ans Taglicht bringt, und das schwarze Söhnlein drückt der vierschrötige Teufel Aaron mit vieler Rührung an seine Brust und verweigert sich es den Söhnen der Tamora zu übergeben, die es tödten wollen.

Das weiterfolgende bis zur Katastrophe ist sehr verworren. Die Pfeile des Titus und was er damit vorhat, versteht kein Mensch so wenig wie den wunderlichen Plan von Tamora als Göttin der Rache verkleidet mit ihren Söhnen Titus in seinem eigenen Hause zu besuchen. Es hat augenscheinlich dem Autor nichts besseres einfallen wollen um die Tamora und ihre Söhne der Rache von Titus und Lavinia zu überliefern, und so hat er nun seine Sachen gemacht wie es denn eben ging. In diesem IV^ten^ Akte erscheint uns der alte Römische Feldherr durch das Leiden so sehr gebückt, dass sein Geist ganz verdüstert, in einem dem Wahnsinn verwandten Zustande herumirrt. Dann und wann vernehmen wir solche barocken Redensarten mit verstecktem Sinne aus seinem Munde, dass wir dabei erinnert werden an das krausverwirrte

Gerede des alten Lear auf der Heide. So die kleine Episode mit der schwarzen Fliege, wo sich das Barocke mit dem Komischen vermischt, wie bei Lear's Spiel mit dem Stuhl. Auf gleiche furchtbar-anschauliche Weise ist die Angst des kleinen Lucius geschildert, welcher aus Furcht vor seiner verstümmelten Muhme Lavinia flüchten will. Wir gehen rasch über die Katastrophe und ihre gezwungene Herbeiführung hinweg. Es ist ein Gemetzel der scheusslichsten Art, in welchem die Greuelhaftigkeit des IIten Aktes noch überboten wird, man wähnt sich unter die Karaiben versetzt und einem Feste der Menschenesser beizuwohnen.

Von mehr Bedeutung ist die allerletzte Scene. Nachdem die Rache ausgetobt und der Boden mit Leichen und Blut überdeckt worden, wird der ganze Vorfall in seinem Zusammenhang dem Römischen Volke von Marcus Andronicus, dem Tribunen und Lucius, dem Anführer der Rom belagernden Gothen ausführlich auseinandergesetzt. Zwischen den Parteien wird der Friede geschlossen, und Lucius wird als der neue Römische Kaiser vom Volke ausgerufen; der kleine Lucius wird zu der Leiche seines Grossvaters geführt um ihn zu beweinen, und statt des vorhergehenden Kannibalengemetzels tritt eine Gesinnung der Milde und Versöhnlichkeit hervor. Die Greuel haben dann doch wenigstens zum Erfolg, dass sie die Luft von faulen Dünsten gereinigt haben und jetzt eine bessere Zeit anbrechen kann. Der Schluss erweckt die Stimmung der tragischen Ruhe. In dieser Zugabe zum dramatischen Inhalt blickt schon der Geist des Dichters hervor, der Romeo und Julia, Richard III, Hamlet, Macbeth, Lear geschrieben hat, wo gleichfalls nachdem der tragische Kampf ausgewüthet, noch ein kurzer Augenblick des gelegten Sturms und der Meeresstille eintritt ehe der Vorhang niedergelassen wird, am schönsten in Romeo und Julia, wo die Häupter der beiden feindlichen Geschlechter über dem Grabe ihrer Kinder sich die Hand der Versöhnung reichen.

Äusserliche Beweise für die Autorschaft Shakespeare's in Titus Andronicus giebt es zwei. Erstens dass Meres in der Schrift Palladis Tamia, 1598 erschienen, es unter andern Stücken des Dichters erwähnt; zweitens dass die Herausgeber HEMMINGE und

CONDELL es in die authentische Folio-Ausgabe von 1623 aufgenommen haben [1]).

Aus welchen Gründen hat man es denn eigentlich Shakespeare absprechen können? Wohl aus keinem andern als dass es wegen der vielen Greuel geschmacklos, den feinen Sinn anwidernd, überhaupt Shakespeare unwürdig sei. Eine solche Beweisführung ist aber, wenn sie von keinen triftigern Argumenten verstärkt wird, nur eine sehr subjektive Dass dieses Drama auf uns eher einen widerlichen als einen gefälligen und schönen Eindruck macht, nur mit Ausnahme einzelner Stellen, ist sicher, aber dieser Eindruck hat zu der Frage der Autorschaft nicht den geringsten Bezug. Über diese lässt sich nur eine Entscheidung treffen, wenn wir die Greuelhaftigkeit, welche dieses Drama mit mehreren der Zeit gemein hat, für einen Augenblick aus unsren Gedanken verbannen, und uns ruhig die Frage vorlegen, welche Stelle kommt diesem Drama und seinem Verfasser zu in der Geschichte des englischen Dramas, was anlangt Bau, Styl, Charakterschilderung, kurz solche Bestandtheile des Dramas, in welchen sich von der Moralität an bis auf den Hamlet ein langsamer Fortschritt bemerklich macht. So soll die Frage gestellt werden und nicht wie die Engländer gethan, welche die Nase zuhalten bei dem Blutgeruch, den sie vielleicht an dem Stücke riechen, und dann sich abwenden, pfui! fort damit! sagen Dass dieses Drama auf keinem gerechten Grunde weder Marlowe noch Kyd, den talentvollsten Vorgängern Shakespeare's in der Tragödie, als alleinigen Verfassern zugesprochen werden kann, muss, dünkt mich, unzweifelhaft fest stehen. Die Composition des Ganzen, die rasche Aufeinanderfolge der Thatsachen, welche ausgenommen im IVten Akte wo ein bedeutendes Maass von Zerfahrenheit vorwiegt, unaufhaltsam bis zur Katastrophe vorschreiten, vor allem die wirklich vortreffliche Exposition, nun diese Vorzüge verweisen weder nach Marlowe noch nach Kyd. Von dem zweiten wissen wir zwar nicht viel denn die Spanische Tragödie, seine, wie es scheint, einzig übergebliebene und selbständige Arbeit ist später, wie man sagt, von Ben Jonson geändert

---

[1]) In das Register der Buchhändler-Gilde ist es schon 6 febr. 1594 eingetragen und 1594 soll die erste Quarto-Ausgabe in Druck erschienen sein

worden [1]), und der erste Theil, die Einleitung zu der Spanischen Tragödie, Hieronimo wird Kyd nicht einmal zuerkannt. Das dritte Stück, das unter seinem Namen in DODSLEY's Collection aufgenommen worden, Cornelia ist keine selbständige Arbeit, sondern eine Übersetzung von einem französischen Drama von R. GARNIER [2]).

Von Marlowe wissen wir nun genug. Nun wir behaupten steif und fest dass Dieser zu einem solchen dramatischen Bau nicht im Stande war, nach den Zeugnissen gemessen, welche er in seinen sechs ihm zukommenden Dramen niedergelegt hat. Dass nun ein Anonymus, von dem später nichts mehr gehört worden, Titus Andronicus geschrieben haben soll, streitet mit aller Wahrscheinlichkeit, es lässt sich nicht annehmen dass ein so tüchtiger Dramatiker anonym geblieben sei, denn das Stück ist noch viele Jahre nach der Verfassung immer eins der populärsten Stücke auf der Bühne geblieben, wie die Spanische Tragödie und Tamerlan, und daher mussten wir seinen Namen doch kennen. Es bleibt also nichts übrig als dass Shakespeare den Titus Andronicus geschrieben habe, und rechtens als der Autor anerkannt werden muss. Zwei Einwendungen gegen die alleinige Autorschaft von Shakespeare sind noch zu machen. Entweder er kann daran in Gemeinschaft mit einem andern Dichter, Marlowe vielleicht, gearbeitet haben, und es würde ihm dann theilweise zugehören, oder er hat wohl ein schon vorhandenes Drama etwas umgeändert und zugestutzt, wie Viele das von andern seiner Jugenddramen annehmen wollen. Die Theorie der Mitarbeiterschaft Shakespeare's, welche dann nicht nur auf Titus Andronicus sondern auch auf Heinrich VI, Pericles oder noch wohl andere Werke ihre Anwendung finden muss und auch bei einigen Kritikern gefunden hat, hat immer viel Besprechung ausgelockt ohne dass es je zu einer Entscheidung darüber gekommen sei. Das ist begreiflich, denn äussere Beweise pro oder contra fehlen hier ganz und gar, es muss alles auf Vermuthen beruhen und dazu ist Grund vorhanden, denn das Mitarbeiten war eine unter den Zeitgenossen des Dichters oft vorkommende Sache. Auf der andern Seite sind die

---

[1]) Es kommt uns unwahrscheinlich vor, dass Ben Jonson darin die Hand gehabt haben soll. Der Styl ist nicht der Jonson'sche Styl.

[2]) COLLIER, History of english dramatic Poetry, vol. III, S. 29. MAX KOCH, Shakespeare. S. 247.

innern Beweise, wie die Übereinkunft oder kleine Verschiedenheiten im Styl u. s. w. immer etwas trüglich und, was das schlimmste ist, ihr Werth hängt von individuellen Ansichten ab, worüber sich nicht rechten lässt. Dasselbe betrifft die Autorschaft der sogen. Pseudo-plays, welche in der dritten Folio-Ausgabe von 1665 eine Aufnahme unter den authentischen Werken gefunden. In Deutschland hat besonders TIECK sich für diese Sache erwärmt und die Ansicht mit Feuer vertheidigt, dass diese Pseudo-Dramen Jugendversuche des Dichters, vielleicht schon in Statford verfasst, sein sollten. Andere spätere Kritiker sind aber Tieck hierin nicht gefolgt und haben sich meistens gegen diese Auffassung erklärt, nur für *the Yorkshire Tragedy* macht Ulrici eine Ausnahme. Die englischen Kritiker, welche von einer Autorschaft von Titus Andronicus, auch wohl Heinrich VI, nichts wissen wollen, sind natürlich noch weniger geneigt sich für diese Pseudo-Dramen zu erklären. Wir können uns auf eine nähere Besprechung dieser verwickelten Streitfragen nicht einlassen; ihre Behandlung gehört in das Gebiet der Specialstudien über Shakespeare's Werke, welche für den gewöhnlichen Leser von wenig Interesse sind [1]). Karl Elze ist der Ansicht, dass die Mitarbeiterschaft in Shakespeare's Jugend auf viele Unwahrscheinlichkeiten stösst und eigentlich wenig glaubwürdig ist, weil die selbstschöpferische Kraft des jungen Dichters ihn eher antreiben musste sich frei von lästigen Banden selbst zu versuchen, als Gehülfe in einem literarischen Geschäfte zu werden, auch wäre es nicht wahrscheinlich, dass ein junger unbekannter Dichter, der noch keine Proben seines Talentes abgelegt hatte zu einer solchen Theaterarbeit in Anspruch genommen wurde. Auf der andern Seite will dieser Gelehrte die Theorie wieder nicht ganz verwerfen, weil sich daraus am besten die immer noch schwebende Frage, wie der Dichter sein grosses Vermögen zusammengebracht hat, erklären liesse [2]). An

---

[1]) Um die Hauptfragen kennen zu lernen lese man die Einleitungen in Delius' Shakespeare-Ausgabe besonders zu Heinrich VI, Pericles, Timon von Athen; auch zu Romeo und Julia, Hamlet, Heinrich V, Zähmung der Widerspenstigen. Weiter enthalten viel Interessantes die Einleitungen zu Tieck's Alt-englischem Theater, Delius' Ausgabe der Pseudo-plays, einige Capitel in Ulrici's Buch über Shakespeare, Buch VII, Cap. 1—7 und verschiedene Aufsätze im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft über die bezüglichen Dramen.

[2]) Karl Elze, William Shakespeare, S. 344 ff.

einer allgemeinen Entscheidung scheinen wir also verzweifeln zu müssen. Versuchen wir dann als einzig uns übrig bleibende, die Frage in Bezug auf Titus Andronicus der Lösung so nahe möglich heranzubringen, und überlassen wir ähnliche Fragen in Bezug auf Heinrich VI, Pericles, etc. Andern. Man hat bei dieser Frage der Mitarbeiterschaft eigentlich zu wenig überlegt, welchen Nutzen oder Vortheil es Shakespeare hätte anbringen können mit einem andern Theaterdichter zusammen thätig zu sein. Wie musste eigentlich das Verhältniss stehen, musste Shakespeare von ihnen oder sie von ihm lernen? Man muss wohl annehmen das erstere, denn im letztern Fall ist es doch nicht recht wahrscheinlich, dass ein andrer bekannter Schriftsteller ihn aufgefordert hätte einen Theil seiner Arbeit zu schreiben oder gewisse Stellen für ihn fertig zu bringen, wovon nachher die Sachkundigen bald bemerkt haben würden, dass eine fremde und geschicktere Hand dabei behilflich gewesen. Und so ist auch die Regel, berühmte Schriftsteller, wie der ältere und der jüngere Dumas, lassen jüngere, unerfahrene Talente mit sich arbeiten, damit sie sich üben, und sie selbst die Roharbeit, so zu sagen, ihnen überlassen können. Man muss also nach logischen Regeln annehmen dass immer die schlechtern Theile Shakespeare angehören. Das geht nun gerade im vorliegenden Fall, in Titus Andronicus nicht an, hier trägt das Bessere unwidersprechlich den Stempel des Shakespear'schen Geistes. Wenn etwas in diesem Drama von einer andern Hand herrühren möchte, so wären es einige weniger gelungene, etwas verschwommene Partieen im IV^ten^ und V^ten^ Akte. Im Übrigen bietet das Drama eine ziemlich geschlossene Einheit, es beruht auf einem bestimmten, vorher wohl überwogenen Grundplan, und dieser ist überall durchgeführt, nur in diesen Stellen sucht der Verfasser schwankend und mit unsichern Schritten seinen Weg. Wenn wir uns nun weiter die Mühe geben wollen alle solche dramatischen Erzeugnisse, die unter dem Namen einer Firma erschienen sind, zu durchlaufen, so sehen wir auch sofort, schon beim ersten Durchsehen dass diese auf dem wichtigen Punkte der Einheit der Handlung sehr schwach sind. Wer Lust dazu hat, lese einmal durch ein Paar Stücke von MIDDLETON und ROWLEY, WEBSTER und ROWLEY, *Eastwardhoe* das von BEN JONSON, MARSTON und CHAPMAN geschrieben worden, *a*

looking-glass for London von GREENE und LODGE u. s. w., und er wird sich bald überzeugen wie lose die Einheit ist, und dass nicht selten zwei Handlungen, eine ernste und eine komische, nicht wie bei Shakespeare in einander geflochten sondern gleichgültig neben einander laufen, weil sie vermuhtlich nicht aus der selben Feder entstammen. Nur BEAUMONT und FLETCHER ist es gelungen, weil ihre Naturen vielleicht mehr übereinstimmten und ihr Compagniegeschäft auch länger gedauert hat als bei den Andern, etwas einheitlichere Stücke zu schreiben. Eine solche Einheit ist aber von einer gelegentlichen Mitarbeiterschaft zwischen Shakespeare und einer andern Person, welche nur ein oder zweimal und dazu noch im Anfang seiner Laufbahn Statt gefunden haben soll wo er ein Unbekannter und dadurch das Zusammenarbeiten im selben Styl noch bedeutend erschwierigt wurde, nicht wohl zu erwarten. Die unleugbare Einheit, welche diesem Titus Andronicus eigen ist, muss Shakespeare's eigenes Werk gewesen sein, wenn wir nicht lieber vorziehen das ganze Werk einem Andern aufzutragen, was aber gegen alle gerechte Gründe streitet, wie wir gesehen. Und was die wenigen fraglichen Stellen betrifft, handeln wir doch am meisten einer logischen Auffassung gemäss, wenn wir auch darin Shakespeare's unfertige und noch ungeübte Hand erblicken. Dieses ist logischer als einen Gehülfen vorauszusetzen, der ihm nur wenige Dienste geleistet hätte.

Eine andere Frage ist noch diese, ob Shakespeare ein altes Drama umgearbeitet habe? Ganz zu entscheiden ist diese Frage nicht. Es ist zwar nichts bekannt von einem ältern Titus Andronicus, aber wir sind auch nicht verpflichtet es für ungläublich zu halten. Das Stück kann verloren gegangen sein [1]). Ob nun hier ein älteres Stück zu Grunde gelegen oder nicht, thut in so fern wenig zur Sache, da wir schon Gelegenheit genug haben Shakespeare's Manier

---

[1]) In RUDOLPH GENEE's Buch, Geschichte der Shakespear'schen Dramen in Deutschland finden wir die deutsche Bearbeitung von Shakespeare's Erstlingdrama und diese weicht vom englischen Texte sehr ab. Ist nun diese Abweichung dem deutschen Bearbeiter zuzuschreiben oder liegt vielleicht darin ein altes Stück zu Grunde, das später verloren gegangen? Für die Quelle wird gewöhnlich gehalten eine alte Volksballade oder Novelle, welche von PAYNTER in seinem *Palace of Pleasure* erwähnt wird. Die Ballade in PERCY's Reliques wird von Delius für nach dem Drama entstanden gehalten.

in der Verarbeitung dieser alten Dramen kennen zu lernen. Bei den Dramen Komödie der Irrungen, Zähmung der Widerspenstigen, König Johann, Heinrich V, Maass für Maass, König Lear besitzen wir noch für jedes einen Prototypus [1]), und der Vergleich steht frei.

Was lernen wir daraus? Dass Shakespeare immer bedeutend geändert, meistens abgekürzt, viele Ereignisse und Scenen gestrichen, zusammengebracht oder getrennt hat wie es ihm gut dachte. Dies Verfahren gilt mehr besonders die vier erstgenannten, welche auch zu seinen Jugendwerken und weniger vortrefflichen Leistungen gehören. Aber was hat er aus dem alten Maass für Maass und König Lear vor allen gemacht? Kaum ist das originelle Stück noch zu erkennen. Das alte Volksspiel vom König Leir kann Jedermann zum Vergleich herbeiziehen, es steht in Tieck's Alt-englisches Theater übersetzt. Nach unsrem persönlichen Eindruck, wenn wir den hier mittheilen dürfen, verhält es sich zu Shakespeare's Tragödie, so ungefähr wie eine Bauernwohnung oder eine schöne Meierei zu einer Gothischen Kathedrale. Es ist breitspurig, prosaisch aber schlicht und naturgetreu, während der König Lear das erhabenste Denkmal des romantischen Dramas ist. Im Grunde ist die viel besprochene Frage der ältern Dramen einzig und allein von Interesse um Shakespeare's dramatische Technik und poetischen Geist noch besser als anders kennen zu lernen, aber was die Originalität oder Nicht-Originalität seiner Erfindungen betrifft, die eigentliche Sache warum es sich dabei gewöhnlich handelt, dafür ist diese Frage sehr unwichtig. Shakespeare's Stelle zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen war eine sehr getrennte und für Andere unnahbare. Die Bezüge, welche er mit ihnen hatte, waren nur wenige. Er hat sie studirt, vor allen Marlowe — wie wir noch sehen werden — und Lyly bezüglich seines Prosastyls; aber bald ist er seinen eigenen Weg eingeschlagen und dahin konnte Niemand ihm folgen. Später, als er berühmt geworden, hat man seinen Styl versucht nachzuahmen uud das ist bis zu einem gewissen Grade der Täuschung gelungen, auch einzelne hervorragende Charaktere und Leidenschaften, wie Hamlet, Othello, Cymbeline, Wintermärchen.

[1]) Steevens, Six old Plays.

Aber den Kern der Sache — und was dieser Kern ist brauche ich dem Leser nicht zu sagen — hat man nie anrühren können, viel weniger ihm nachmachen Und überall wo er seinen Kern hineingeschaffen da ist doch die Arbeit, gleichviel wo er sie hergeholt, seine eigene und originelle geworden. Wenn man in Shakespeare liest, muss man dabei denken an die Worte von ALFRED DE MUSSET:

> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
> Il faut être ignorant comme un maître d'école
> Pour se flatter de dire une seule parole,
> Qui Personne ici-bas n'ait pu dire avant vous,
> C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Es giebt kein Plagiat in einem wahren Kunstwerke, nur in der Pfuscherei giebt es ein solches. Jedes Kunstwerk ist wie Christus' Mantel der keine Nath hatte.

Und das findet sofort seine Anwendung auf das litterarische Ammenmärchen, woran noch so Viele glauben, Shakespeare habe sich die Werke von damals lebenden Autoren oder Stellen daraus gewissenlos zugeeignet und später für seine eigene Arbeit durchgehen lassen. Bekanntlich ist diese Geschichte entstanden durch GREENE'S Pamphlet *a Groat's worth of Wit bought with a million of repentance*. Die ominösen Worte sind die folgenden: „*for* [er empfiehlt nämlich seinen Kunstbrudern die Bühne zu verlassen und sich einen andern einfacheren Lebensberuf zu wählen] *there is an upstart crow beautified with our feathers, that with his tigers heart wrapp'd in a players hide* [Anspielung auf den Vers in Heinrich VI, 3ten Theil, I, 4: *O' tigers heart wrapp'd in a womans hide!] supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you, and being an absolute Johannes Faktotum, is in his own conceit the only Shake-scene of the country.*" Dieser verhängnissvolle Satz ist ein wenig das Mene, mene tekel upharsin der Shakespeare-Wissenschaft geworden; man hat ihn oft genug unter die Lupe der Kritik genommen und jedes Wörtchen betrachtet und umgedreht. Doch ist er wohl nicht viel mehr gewesen als eine gewöhnliche Schimpfrede eines neidischen Collegen, nur von unsrer Zeit verschieden durch die blumenreiche Sprache des XVI Jahrhunderts, aber übrigens darin übereinstimmend dass wohl nicht jedes Wort sorgfältig beim Niederschreiben

gewogen wurde, was Greene vielleicht eher gethan hätte, hätte er wissen können, was spätere Kritiker noch daraus machen würden. Übrigens hat ein andrer College H. CHETTLE sofort in einem ähnlichen Pamphlette Shakespeare von diesem Schimpf wieder reingewaschen. Wir wünschen von Herzen, dass die Geschichte der Shakespear'schen Plagiate, Verarbeitungen, Retouchirungen oder wie es weiter heissen muss von lebenden Collegen oder aus ältern Dramen mit dem Nebensinn dass Shakespeare nicht immer originell war, in die litterarische Rumpelkammer verwiesen werden möchten, statt, wie es noch immer geschieht, bei Vielen Glauben zu finden.

Jetzt tritt eine wichtigere Frage an uns heran. Welche Stelle ist diesem Titus Andronicus — dessen Autorschaft, wie wir sehen, aus keinen stichhaltigen Gründen Shakespeare bestritten werden kann — in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas anzuweisen? Es scheint uns nun aus einer ruhigen Betrachtung des Werkes hervorzugehen, dass wir hier nicht bloss mit einem bedeutenden Fortschritte auf dem alten Weg sondern mit einem neuen Systeme zu thun haben Es offenbart sich hier zum ersten Male, was wir genannt haben die äussere Motivirung, ein Centrum als Grundlage des Stückes — der Familienstreit — zu welchem die Scenen in Beziehung stehen, wenigstens wird der Versuch gemacht sie damit innig zu verknüpfen und das lose Aneinanderreihen zu vermeiden Diese neue Construction scheint keins der frühern Dramen zu besitzen und somit ist Titus Andronicus die Eröffnung eines neuen Weges. Was das Drama dem Gefühl moderner Leser weniger anziehend macht, ist die Anhäufung von widerwärtigen Greueln, wozu der Dichter sogar einige Vorliebe hegt, wie man zu denken versucht wäre. In diesem Punkte nimmt Titus Andronicus keinen neuen Stand ein. Derselbe Zug der blutigen Frevel geht durch das ganze vor-Shakespeare'sche Drama, Cambyses, king of Persia, Appius and Virginia, die klassische Richtung: Ferrex and Porrex Misfortunes of Arthur, Tancred and Gismunda u. s. w., und findet später noch starke Nachklänge bei Marlowe, in Kyd's Spanischer Tragödie, und bei den Nachfolgern von Kyd und Shakespeare. Zwar dringen sich die blutigen Schaustellungen, welche den Zweck hatten das Gefühl zu erschüttern — die mittelalterliche Melo-

dramatik — nicht überall so hervor wie in Titus Andronicus, aber ihre Spuren findet man überall, im dumb-show oder unter dem Spiel selbst, im Todstechen u. s. w. Es war die Bühnentradition welche sie erheischte, und auch diese Gepflogenheit ohne Zweifel dem Schaugerüste der Mysterie, wo ähnliche Effectmittel in Anwendung kamen, entlehnte.

Abgesehen von der Bühnentradition findet dieser Charakterzug auch seine Begründung in den Zeitverhältnissen selbst, in der ernsten, düstern Stimmung welche über alle poetische und Kunsterzeugnisse des spätern Mittelalters schwebt, wie sie sich gewiss manchem Besucher von Museen beim Betrachten der alten Malereien tief eingeprägt hat. Das wirkliche Leben lieferte oft genug den Stoff dazu. Die Leidenschaften arteten manchmal aus in das erbarmungsloseste Gemetzel, in ein grausames Spiel mit schuldlosen Opfern der Familienrache. Die Geschichte giebt darüber die verschiedensten Belege. Wir wollen nur erinnern an die Geschichte der italienischen Fürstenhäuser, die Visconti's und Sforza's von Mailand, die Malatesta von Rimini, die Baglioni von Perugia, an die traurige Poesie, welche die berühmten Gestalten einer Francesca da Rimini, Imilda Lambertazzi, Pia Maremma umschwebt; auch an die schrecklichen Familiengreuel unter der Regierung von Pedro dem Grausamen von Castilien, und an die Geschichte von Inez de Castro und ihrem Geliebten Pedro von Portugal. Die Chronikbücher in Italien und Spanien sind mit solchen blutigen Freveln, wie man weiss, angefüllt, fast jedes Fürstenhaus hatte deren zu verzeichnen. Auch in der englischen Geschichte hat ein ähnliches nicht gefehlt. Erstens in der sagenhaften Vorzeit, in der Geschichte von König Brutus, dem Gründer der Nation, — im Pseudo-Shakespearschen Drama Locrine vorgestellt — von Arthur in seiner Fehde mit seinem Sohne Mordred, u. s. w. Und später in der historischen Zeit haben wir nur an die Kriege der weissen und rothen Rosen zu denken und eine Reihe von Greueln, wodurch ganze Geschlechter ausgerottet wurden, lebt auf in unsrer Phantasie. Das Mittelalter ist in allen Ländern voll von blutigen Kämpfen, welche von Geschlecht auf Geschlecht fortgeführt wurden, da der Enkel sie als ein Vermächtniss von seinen Vorfahren erhielt, und es für eine heilige Pflicht erachtete, alle seine Kräfte daran zu setzen den Urfeind des Geschlechts in die

Enge zu treiben und eine glänzende Rache an ihm zu nehmen. Diese Fehden nebst dem Jahrhunderte lang anhaltenden Streit gegen Ungläubige, spanische oder orientalische Mahomedaner, und dagegenüber das tiefe Elend des Volkes, das von Unterdrückungen, Ketzerverfolgungen und schweren Seuchen heimgesucht wurde — das sind bekanntlich die Hauptvorwürfe der mittelalterlichen Poesie, in ihren epischen Gedichten, Volksballaden und Romanzen.

Die Vorliebe für die Greuelhaftigkeit auf der englischen Bühne ist nun noch verstärkt geworden durch den grossen Einfluss von SENECA'S Tragödien. Wir haben schon früher darauf gewiesen, wie diese in Übersetzungen gelesen und studirt dem aufkeimenden Drama einen tüchtigen Anstoss gegeben haben, und wir haben auch Gelegenheit gehabt einer möglichen Einwirkung der italienischen Tragödie auf Seneca'scher Grundlage aufgebaut, von CINTHIO und SPERONI, zu erwähnen Besonders die Italiener scheinen eine Wollust darin gefunden zu haben so tief möglich im Blut zu waten. Es wird uns manchmal in ihren Stücken ein rechtes Schlachthausgemetzel vorgeführt. Dieser Einfluss Seneca's und der Italiener ist dann später ersichtlich bei Kyd und seiner Schule, d. i. bei WEBSTER, Vittoria Accorombona, Duchess of Malfi, bei MARSTON, Antonio and Mellida, und in manchem Stücke von CHAPMAN und TOURNEUR. Seneca's Einfluss auf die Weiterentwicklung des englischen Theaters war ein allmächtiger. Auch andere Länder, Frankreich, Holland, auch wohl Deutschland in der Lohenstein'schen Schule, sind seinem Einflusse unterworfen worden. Wir können uns hier nicht wohl einlassen auf eine genaue Werthschätzung der Verdienste und Mängel in den Tragödien des berühmten Römers enthalten. Ganz ohne Verdienst sind sie gewiss nicht, man trifft oft Stellen, besonders in schwungvollen Beschreibungen irgend eines Vorfalls oder in den Chören, wo die Poesie ihre Stimme vernehmen lässt. Aber diese Schönheiten liegen sehr verschüttet unter der unerträglichen Breite der Rede und, was das Schlimmste ist, man wird bald des fortwährend im Galopp dahinsausenden Tons des Dialogs so herzlich müde dass man kaum weiter lesen kann, auch fühlt man dass das scheinbar Poetische in den meisten Fällen nur schablonenmässige Gefühlsrhetorik ist, höchst selten ächtes Naturgefühl. Nur der Bewunderer der hohlen Phrasen wird in Seneca seinen Abgott zu-

rückfinden, und wer die Phrase hasst giebt es bald auf die wenigen ächten Steine unter der Menge von falschen zusammenzulesen. Es ist besonders die Thyestes-Tragödie gewesen, welche bald das Muster des tragischen Styls wurde. Die Italiener haben damit angefangen und häuften Greuel auf Greuel und in England hat Shakespeare das bedeutendste Seitenstück in diesem Genre geliefert in Titus Andronicus. Neben ihm Kyd in der Spanischen Tragödie. Solche Greuelscenen, wie Lavinia mit den blutigen Stumpen, Titus der seine abgehauene Hand dem Aaron übergiebt, am Schluss die Karaiben-Mahlzeit, kommen auch bei den Italienern vor und auf gleiche Weise liebte man es sie auf der Bühne in naturalistisch-täuschender Nachahmung darzustellen. In Titus Andronicus sind sie nun, darf man wohl sagen, bis auf die äusserste Spitze getrieben, es herrscht da eine teuflische Lust zu Metzgerswerk, welche sich schwer überbieten liesse. Noch ein Schritt weiter, und es hätte komisch werden können. In dieser Übertreibung ist wohl das sicherste Merkmal des Shakespear'schen Geistes zu erblicken. Auch Shakespeare muss einmal seine Sturm- und Drang-Zeit gehabt haben, wo es in ihm gährte nnd kochte und das Maass der Leidenschaft ihm nie genügte, wie bei Schiller in der Räuber-Zeit. Nur sind es hier nicht Ideen von Freiheit, Menschenrechten etc., die brodeln, sondern in Übereinstimmung mit der Renaissance und der Künstlernatur Shakespeare's, die Farbenlust, die Leidenschaft zu Antithesen, zu gluthvollen Schilderungen. Shakespeare war ein geborener Kolorist, wie Rembrandt und Titian, und die Farbenlust ist ihm sein ganzes Leben beigeblieben, aber begreiflicherweise hat er dieser Leidenschaft in den ersten Jugendjahren mehr gefröhnt als später, wo er sie einem höhern Ziel unterjochte, der völlig objektiven Schilderung der Menschheit. In den ersten Werken lässt er ihr aber wohl den Zügel und taumelt gern das wilde Ross nach allen Seiten. Daher finden wir manchmal etwas schroffe Gegensätze in vielen Charakteren der ersten Periode, welche später viel gemildert und mehr sich einander nähernd erscheinen. Solche sind z. B. Tamora und Aaron, Tamora und Lavinia, Heinrich VI und Margaretha von Anjou, Richard III und Königin Anna, Shylock und Portia, und fügen wir noch hinzu aus seinen Gedichten Venus und Adonis, Tarquinius und Lucrezia.

Die Farbenschilderung ist hier die Hauptsache und lässt in der breiten Ausführung das Psychologische noch wenig aufkommen, und die Farbe ist einseitig, es wird ein bestimmter Ton für jede Figur gewählt, so wie ein Maler der die kräftigen Effecte liebt das thut, hier ein gluthvoller Purpur, da ein kühles Blau oder ein reines Weiss, und durch starke Kontraste von Licht und Schatten müssen die Farben sich noch mehr gegen einander abheben. Zu dieser koloristischen Tendenz stehen auch in Bezug die vielen episch-lyrischen Schilderungen, welchen wir in den Dramen der ersten Zeit vielfach begegnen. Als Beispiele mögen dienen die Waldscene in Titus Andronicus: Nun zum Olymp empor steigt Tamora, u. s. w.; und: Mein holder Aaron, warum blickst du ernst, u s. w.; in Richard III der Anfang des berühmten Monologs I, 1.; die Schilderung der italienischen Sommernacht im Kaufmann von Venedig, Akt V. Auch in der Gartenscene in Romeo und Julia ist des Dichters Bestreben ersichtlich, die Unterhaltung der Liebenden zu einem stimmungsvollen Gemälde von berückender Schönheit zu gestalten. Diese episch-lyrischen Schilderungen beurtheilt man erst vom rechten Standpunkt wenn man daran denkt, dass Shakespeare auch der Dichter von Venus und Adonis und von Lucrezia war. Diese zwei Gedichte, durchdrungen bis ins innerste Mark hinein vom Geiste der Renaissance, von kecker Farbenpracht und seliger Daseinslust, erinnern am allermeisten an die schönen Gefässe von Silber oder weniger edlem Metall, welche die italienischen Künstler, ein Benvenuto Cellini oder Donatello zum Augenschmaus und zum Gebrauch der Fürsten und reichen Prälaten verfertigten. Ihre Form ist so edel, so kunstreich und sinnig, durch die feine Ausschmückung mit mythologischen Figuren, Arabesken, antiken Masken, Löwenfüssen, Griffionen und ähnlicher Verzierung, so verklärt dass man die oft prosaische Bestimmung des Geräthes dabei ganz aus dem Auge verliert. Zweck und Inhalt verlieren sich in die Form. Wer sich von den Scheusslichkeiten in Titus Andronicus angewidert fühlt, muss doch, wenn es ihm an Farbensinn in der Poesie nicht fehlt, dem Zauber, der Titianischen Pracht in den beiden Charakteren der Tamora und Lavinia nicht widerstehen können. Auf dieselbe Weise wie bei Lucrezia und Tarquinius, Venus und Adonis, stehen hier wilde Sinnenlust und

strenge Keuschheit einander gegenüber, und sind auch einander als Stimmungen völlig verschiedener Temperamente unverständlich. Hier offenbart sich der Geist der Renaissance, was ihre malerische Seite anlangt. Shakespeare reicht den grossen Malern der italienischen Kunst die Hand. Das Thema der Lucretia war auch unter den Malern bekanntlich ein sehr beliebtes. Dieser lyrisch-epische Styl ist nicht Shakespeare's Erfindung gewesen, denn die italienisirende Schule bestand schon lange vorher.

Sir Thomas Wyatt und der Graf Surrey unter Heinrich VIII waren die Begründer dieser Richtung, und später ist sie aufgeblüht bei Sidney, Spenser, Shakespeare, Daniel u. v. a. Petrarca's Sonnette und Canzonen wurden als Vorbilder fleissig studirt. Es kommt uns aber vor dass Shakespeare sich mehr noch in seinen Sonnetten der bestehenden Richtung zugesellt habe als in Venus und Adonis oder dem Raub der Lucrezia, und dass er sich hier mehr die Freiheit genommen vom italienischen Styl abzuweichen und einen eigenen erschaffen, den ich dann seinen malerischen Styl nennen möchte. Dieser malerische Styl muss auch — nach einigen Stellen aus seinen Dramen zu urtheilen — in Marlowe einen Hauptrepräsentanten finden, wie ein Paar Jahrhunderte später bei John Keats davon eine schöne Nachblüthe erscheint, leider aber verdirbt Marlowe es nur zu oft mit seiner Leidenschaftlichkeit. Marlowe weiss seinem Instrumente nur zwei Töne zu entlocken, entweder die Kraftausdrücke der Leidenschaft — Hollah! ye pamper'd jades of Asia, etc — welche ohne Ungerechtigkeit Bombast zu nennen sind, oder einen eleganten, in klassische Formen gekleideten Gefühlston (in Tamburlaine ist das beste Beispiel beim Tode der Zenokrate), mit schönen Bildern ausgeschmückt, aber höchst undramatisch, was wir von ähnlichen Scenen in Titus Andronicus nicht behaupten können. Nur ein einziges Mal, wo das Dramatische und das Lyrische zufälligerweise in eins fliessen und sich verstärken und durchdringen können, am Schluss des Faustus, da schlägt Marlowe den geforderten Ton an und diese Scene ergreift uns darum durch ihre dramatisch-lyrische Schönheit. Aber wo das Dramatische activ werden muss, da wird es immer Bombast.

Marlowe wird von dem Orkan seiner Leidenschaften immer mit-

gerissen, wie die Verdammten in Dante's Hölle, es ist ihm alle Ruhe versagt, sobald sein Gefühl braust und ihn forttreibt. Er kann keine Situation beherrschen oder sich selbst von ihr trennen, er schildert immer sich selbst in das Gemälde, das er darstellen will, hinein. Shakespeare's grosse Objektivität offenbart sich uns hier schon, in den ersten Jahren; nur in den Farben schwelgt er gern, nie aber lässt er sich von der Leidenschaft mitreissen wie Phaeton von den Sonnepferden. Marlowe's Schöpfungen dringen bloss aus seinem eigenen, immer bewegten, rastlosen Gefühl hervor. Er sucht sich selbst zu erweitern, seine Gedanken und Gefühle in eine erhabene, ehrfurchterweckende Gestalt zu kleiden, geistige Kinder ins Licht zu bringen, welche das Merkmal einer Riesenrace an der Stirn tragen. Er lebt immer in und mit sich selbst, fühlt sich, wahrscheinlich in Folge von bedrückenden Umständen verkannt, ein gefesselter Titan, und er will die Banden der Endlichkeit zerreissen, weil das Feuer in ihm prasselt und die Flamme hoch aufschlägt. Ein solcher Mensch muss Marlowe gewesen sein, denn seine Poesie ist das Individuellste, am wenigsten Objektive, was es nur geben kann, und in dieser Poesie lesen wir überall die tiefeingedrückten Fusstapfen eines Titans der Leidenschaft. Alles Toben und Stürmen eines Tamerlan, Faust, Barrabas findet in Marlowe's eigener Brust seinen Ursprung. Leider war er nun, wie es unter Künstlern mehr vorkommt, ein Titan des leidenschaftlichen Begehrens und Strebens, aber keineswegs seinem Talente, seiner Schöpfungsgabe nach. So entstand ein trauriges Missverhältniss zwischen Wollen und Können, das ihn furchtbar gequält haben muss. Er hat seine eigene Leidenschaft idealisiren wollen, die Kraft, welche in ihr enthalten ist, zu einem übermenschlichen Maasse steigern, und es fiel ihm dabei nicht ein zu überlegen dass solche Leidenschaftsausbrüche und Kraftentwicklungen, wie er darstellt, in der Natur des Menschen höchst selten vorkommen. Es stehen dann eigentlich nur zwei Wege offen. Entweder der Mensch, der einer solchen Kraftentwicklung fähig ist, muss auch ein ausserordentlicher, anders beanlagter sein als die gewöhnlichen, und dazu muss auf der Bühne die Sprache, die er führt, dem angemessen sein. Oder, in Ermangelung dieser festen Grundlage, werden seine Handlungen für die eines Irrsinnigen oder eines Wilden gehalten, welche uns auf der Bühne dargestellt nicht

imponiren können, uns vielmehr zum Lachen reizen, weil die Leidenschaft dann nur einen hohlen Klang abgibt, das Innere dem Äussern nicht entspricht. Shakespeare hat in seiner ganzen Carrière nur verhältnissmässig selten sich einer solchen höchst schwierigen Aufgabe herangewagt, welche Marlowe sich in drei seiner Tragödien gestellt hat, aber er hat sie immer auf die glücklichste Weise gelöst. Ein so hohes Maass von Egoismus der Leidenschaft kommt bei Shakespeare vor in Aaron dem Mohren, ein jugendlicher Versuch, wahrscheinlich von Marlowe inspirirt, und der nicht gut gelang, bei Richard III, einem Manne ganz aussergewöhnlicher Willenskraft, bei Othello, Jago und Coriolan. Bei allen Übrigen, Hamlet, Lear, Macbeth, Antonius, Timon, sind die Leidenschaftsausbrüche vielmehr die Folgen der moralischen Schwäche, des Mangels an Willen und Selbstbeherrschung, der Held ist ein passiver. Während bei Marlowe der titanische Trotz, der unbeugsame Wille, welcher der ganzen Menschheit die Handschuh zugeworfen und das Unerreichbare bemächtigen will, die innere Seele seiner drei bedeutendsten Gestalten ist. Es ist sehr bezeichnend dass Marlowe der erste gewesen, der zu dem Faust-Typus, allerdings ganz in seinem mittelalterlichen Charakter aufgefasst, Verwandtschaft fühlte, während Shakespeare's Name für die ganze Welt unlösbar verknüpft ist mit dem Hamlet-Typus. Aber noch niemals, welcher zu weit gehender Sinn auch manchmal dem Hamlet untergeschoben worden, hat Jemand den Dichter mit seinem Hamlet identifiziren wollen, man hat immer gefühlt dass er noch etwas andres als Hamlet gewesen sein muss.

Der obengenannte zweite Weg ist nun unglücklicherweise derjenige, auf welcher Marlowe sich regelmässig verirrt. Die kolossalen Mittel, die er anwendet um uns zu erschüttern, wie die Tödtung eines ganzen Nonnenklosters mit einem mit vergiftetem Brei gefüllten Topf, haben die entgegengesetzte Wirkung, sie bringen uns zum Lachen. Wenn irgendwo, so ist hier der verhängnissvolle Schritt, du sublime au ridicule, gethan. Wie gesagt, findet die malerische Seite der Renaissance in Shakespeare einen Repräsentanten, während eine andere, welche die schöngeistige oder humanistische zu nennen wäre, sich mehr bei Marlowe hervorthut. Die Renaissance ist bei Shakespeare gleichsam ins Blut übergegangen, sie

macht ihn leidenschaftlich, farbenbegierig wie in seinem Venus und Adonis, das ein üppiges im glänzendsten Kolorit gemaltes Gemälde aber von unbedeutendem Inhalte ist. Bei Marlowe ist der Kopf von der Renaissance erfüllt, er ist voll von ihren klassischen Ideen und Bildern, und schwelgt darin mit Wollust. Wir haben schon im Anfang dieses Abschnitts darauf gewiesen, mit wie vielen Reminiscenzen an das klassische Alterthum Marlowe's Werke erfüllt sind. Er muss ein sehr gebildeter Mann gewesen sein, der an der neuen Geistesbewegung jener Zeit einen leidenschaftlichen Antheil nahm. Er legt überall von seinen ausgebreiteten und tiefen Kenntnissen die beredsten Zeugnisse ab. Es spricht aus ihm der Geist der humanistischen Bildung deutlich und vernehmbar zu uns, ein ächter Humanist muss diese Werke geschrieben haben, freilich kein Gelehrter wie Erasmus, sondern ein begabter Dilettant. In seinem Styl folgt Marlowe ebenso dieser Richtung, er liebt die schwungvollen, schöngebildeten Perioden, nach klassischem Muster. Hier hat ihn sein Künstlerinstinkt davor behütet Seneca, dessen Heroenthum und tragisches Pathos er fleissig studirt hatte, zu viel zum Vorbild zu nehmen. Der geschmacklose Schwulst von Seneca findet bei Marlowe keine Nachfolgung. Im Gegentheil, sein Styl zeichnet sich aus durch Klarheit, Lebendigkeit des Ausdrucks, und Eleganz, Eigenschaften, welche Seneca absolut fehlen. Und Marlowe's Bombast erscheint nur da, wo er das Erhabene zu schildern hat, wozu ihm die Kräfte ausgehen. Hingegen ist Seneca fast in jeder Zeile bombastisch.

Wenden wir unsre Aufmerksamkeit jetzt noch einmal auf Titus Andronicus. Wir haben eine Seite dieses merkwürdigen Stückes noch nicht genügend betrachtet, es ist eine, welche im Marlowschen Drama vollständig fehlt, die mittelalterliche. Es wäre Marlowe wohl schwerlich eingefallen, trotz seiner titanischen Leidenschaftlichkeit, die blutigen Schaustellungen und *dumb-shows* im Titus Andronicus mit solcher unverkennbaren Vorliebe zu malen wie Shakespeare das gethan. In dieser Hinsicht hat Marlowe sich ganz vom Mittelalter getrennt und ist er der unmittelbare Sohn der Renaissance. Shakespeare war das, als er diese seine erste Tragödie schrieb, noch nicht. Und warum? Er war vom Lande gekommen, mit volksthümlicher Poesie und alten Sitten auferzogen,

und das Volksthümliche und Nationale stammte ganz aus dem Mittelalter her, während die Bildung des Adels und der feinern Welt in London und der gelehrten Kreise an den Universitäten eine Frucht der Renaissance war, sich von dem Mittelalter weiter entfernt hatte Diese zwei Seiten standen einander gegenüber wie Conservativismus und Liberalismus. Auf die Vorliebe zu Verbrechen und Greuelscenen hat nun ohne Zweifel auch Seneca Einfluss ausgeübt neben den Italienern, denn im Hamlet lässt Shakespeare Polonius über diesen Römer sprechen, und ihn heavy nennen, was nicht gerade schwerfällig oder bleifüssig zu bedeuten braucht, sondern auch als wuchtig, majestätisch aufzufassen wäre, aber die Stimmung, welche über diese furchtbaren Scenen ausgebreitet liegt, die Luft welche wir dabei einathmen und die zwar keine erfrischende aber doch auch nicht ganz von poetischen Stoffen entledigte ist, haben ihren Ursprung in dem Geiste des Mittelalters, der in Shakespeare noch mächtig fortwirkte. Es herrscht im Titus Andronicus eine tiefe Traurigkeit, eine ergreifende Innigkeit des Empfindens und eine schauerliche Naivetät in den Ausdrücken dieser Empfindungen. Die schauerliche Naivetät des Mittelalters beschleicht uns in den Scenen im Hause des alten Feldherrn, wo er zerschmettert unter dem Druck des Elends, kindisch geworden und mit gestörtem Geiste mit seinen Kindern daniedersitzt im tiefsten Trauer. Es ist dasselbe eigenartige Gefühl der Rührung wie in den Balladen und Volksliedern des Mittelalters, wo auch die schrecklichsten Züge der Grausamkeit vorkommen, auf naive, kindliche Art erzählt. In Arnim und Brentano's schöner Sammlung, des Knaben Wunderhorn, findet man viele Reminiscenzen hieran. Zwar die Romantiker haben das Gewand etwas modernisirt aber der Grundton ist doch derselbe geblieben. Die Ballade von Ulrich und Ännchen, die Legende der frommen Jungfrau Pura, Liebe ohne Stand, der Ritter und die Magd und ähnliche Volkslieder sind treffliche Beispiele; besonders auch die Herzogin von Orlamünde und die Judentochter bei Herder, Stimmen der Völker und in Percy's Reliques zu finden. Wer mit den Malereien des Mittelalters bekannt ist, erinnert sich gewiss die schauerlichen und rührenden Vorstellungen auf den alten Kreuzigungen, Kreuzabnehmungen und Grablegungen, die blutenden Wunden des Christus,

die widerlich graue Farbe des Leichnams, die teuflischen, verzerrten Gesichter der Henker und Schächer, den erschütternden Jammer der Mutter Maria u. s. w. Immer grelle Kontraste, Übertreibungen nach jeder Seite, nach dem kräftigsten Ausdruck wird gesucht. Ein echt mittelalterliches Bild ohne Gleichen ist das berühmte Triumfo della Morte im Campo Santo zu Pisa, das dem Maler Orcagna zugeschrieben wird. Wer dieses Fresko und das daneben sich befindende letzte Gericht, mit seinen strengen Heiligen, grässlichen Teufeln und dem in ihrer vollen Hoffnungslosigkeit erschreckend-naiv gemalten Schmerz der Verdammten, wer diese beiden Fresken andächtig betrachtet hat, der hat ohne Zweifel vom Geiste des Mittelalters mehr erblickt, als die Lectüre manches Buches ihm beibringen kann. Es ist wie ein encyclopädisches Stück aus dem Mittelalter herausgeschnitten, das die Zeit glücklicherweise noch nicht zerstört hat. Überhaupt ein solcher Reichthum an grellen Kontrasten, wie in den beiden letzten Jahrhunderten des Mittelalters, hat es vielleicht nie in der Geschichte der Erdevölker gegeben. Dieses XIV^te^ und XV^te^ Jahrhundert war eine Zeit von grosser Gährung, von mächtigem Wallen neuer Ideen, von Unzufriedenheit mit den bestehenden Zuständen. Es wirkte schon die Vorbereitung zur Kirchenreformation in den Arbeiten eines Wickleff und Huss, den vielen Concilien von Constanz, Basel, Ferrara und Pisa. Der Katholicismus fand eine neue Stütze und Vertheidiger in einer Armee von Mönchsorden, Franciscanern und Dominicanern, und in der Scholastik; während unter dem Volke die ernste sittliche Beschaulichkeit und die Bedürfnisse des innigen Gefühls ihr Heil suchten in der Mystik eines Eckhard, Tauler und Thomas à Kempis, in den von der Welt abgeschiedenen stillen Gemeinden der Beguinen und der Brüder des gemeinen Lebens. Zur selben Zeit sieht man im socialen und politischen Leben die furchtbarsten Kämpfe fast in allen Ländern Europa's wüthen, blutige Kriege in Frankreich und England, ewige Fehden zwischen den Fürstenhausern in Mailand und Neapel und den städtischen Republiken von Florenz und Venedig in Italien; in Deutschland entbrannten die verschiedensten Kriege der Landesherren unter einander und der grosse Städtekrieg in Schwaben und am Rhein, dagegen die Macht des Kaisers immer mehr herabsank; im Osten Europa's näherte sich wie

ein unheilvolles Gewitter die zunehmende Macht der Osmanen, welche nach der Eroberung von Byzanz losbrach, Ungarn überströmte und die östlichen Länder von Deutschland losriss.

Wendet man den Blick nach innen so entdeckt man neue Kämpfe und Fehden. Da stehen Adel und Bürger oder Bauer sich immer mehr schroff gegenüber, und zuweilen bricht der Groll los und führt die schrecklichsten Verheerungen und Grausamkeiten herbei, wie das in Deutschland und in der Schweiz im grossen Krieg zwischen dem Adel und den schwäbischen und rheinischen Städten, in Frankreich in der Jacquerie und im Armagnackrieg, in England im Volksaufstande von John Ball und Jack Cade Statt fand. Der arme Mann hatte in diesen Zeiten ein schweres Dasein, er wurde bitter gequält. Und nicht nur sein Mitmensch, sondern auch die Natur trug dazu bei ihm das Leben zu einer Qual zu machen, wie die vielen Pestseuchen, der schwarze Tod der das ganze XIV^{te} Jahrhundert hindurch gewüthet und viele Gegenden entvölkert hat, die oft erscheinende Hungersnoth, die Mistelsucht; und die Religion bereitete ihm noch schlimmere Plagen, die härteste Verfolgung beim geringsten Versuch die verfaulte Dogmatik des Katholicismus aufzufrischen oder selbst zu denken, man denke nur an die Katharer und Stedinger; endlich quälte ihn noch der Aberglaube, die Teufelsfurcht, welche die Phantasie mit beängstigenden, schwermüthigen Gedanken erfüllte. Alle solche Thatsachen sollen wir nicht vergessen, wenn wir in der Litteratur des ausgehenden Mittelalters lesen. Dieser ernste, etwas trübsinnige Geist, der aber nie von einem blasirten Pessimismus angefressen ist wie heut zu Tage, wirkt noch lange nach im XVI Jahrhundert. Es war ja nicht alles sofort gebessert. Der Religionskampf war ja erst recht losgebrochen, und der dumpf brütende Aberglaube spukte noch immer in den Köpfen herum. Auch bei dem heitern Shakespeare sind die Spuren der mittelalterlichen Schwermuth nicht ganz verwischt. Meistens werden sie zwar überstimmt von der jauchzenden Freude, von dem gesunden Lachen der Renaissance. Aber hie und da klingen auch schwermuthsvolle Töne durch. So ist der arme Bettler Poor Tom Turlygood von Edgar in Lear vorgestellt, wie ein Porträt auf einem mittelalterlichen Fresko. Der Pinsel eines Memling oder Dürer hätte ihn wohl malen können wie Shakespeare in Worten. Eine ähn-

liche schauerliche Innigkeit des Gefühls klingt uns entgegen in einigen Volksballaden, wie Ophelia's und Desdemona's Liedchen. Wir finden bei Shakespeare diese mittelalterlichen Erinnerungen und Nachklänge auf wunderbare Weise sich auflösen in Farben und Formenpracht, und in das tiefe Studium der menschlichen Individualität, der psychologischen Entwicklung, welche erst die Renaissance den Wissbegierigen eröffnete. Was nun das eigentliche Charakterstudium betrifft, hierin ist Titus Andronicus nur noch ein schwacher Anfang. Die Königin Tamora ist fast vollständig ein Temperamentswesen, kein psychologischer Complex, eher ist noch der alte Titus in dieser Hinsicht ein Mensch. Und Aaron ist ein poetisches Ungeheuer, ein scheussliches Phantom, womit man nur im schweren Traum Bekanntschaft machen kann. Hier hat Marlowe's Mohr Ithamore im Juden von Malta offenbar Shakespeare als Vorbild gedient, wenigstens ein gewisser Zug von Ironie und Unerschrockenheit ist Beiden gemein.

ANHANG II.

Shakespeare's Entwicklungsgang und letzte Werke.

Wer eine Geschichte schreiben wollte, welche den Zweck hatte die allmählich fortschreitende Entwicklung von Shakespeare's Genie in doppelter Hinsicht, des dramatischen und des rein poetischen ins klarste Licht zu stellen, dem Leser diese von Jahr zu Jahr vorzuführen und dabei diese Geschichte nicht wie einen Shakespeare-Roman frei nach seiner Erfindung verfassen sondern auf einer ganzen Menge von verbürgten oder wenigstens glaubwürdigen Thatsachen stützen wollte, der würde, glaube ich, wenn es ihm wirklich Ernst wäre mit seinem Vorhaben, von jedem Kenner von Shakespeare's Leben und Werken hell ins Gesicht gelacht werden. Es giebt kaum etwas Unausführlicheres auf dem Felde der Wissenschaft als eine solche Aufgabe. Eine wissenschaftliche Kenntniss von Shakespeare's Laufbahn als dramatischer Dichter, welche etwas mehr soll vorstellen als eine fein ersonnene Hypothese an welcher es aber gerathen ist nicht zu stark zu rütteln, gehört zu den Wünschen, welche wohl nie ihre Erfüllung erhalten werden, die pia vota. An Hypothesen und Theorien hingegen fehlt es nicht. Schon seit den ersten Zeiten, wo man anfing sich mit Shakespeare ernsthaft zu beschäftigen, im Anfang oder gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts haben verschiedene Ausleger versucht die Reihenfolge seiner Werke fest zu stellen. [1]) Aber auch fast jeder Gelehrte, der sich mit diesem specialen Gegenstande beschäftigt hat, hat wieder

[1]) Vor Andern hat sich darum Malone verdienst gemacht in seinem *Attempt to ascertain the order in which the Plays of Shakespeare were written.*

die Reihenfolge geändert und immer natürlich aus Gründen, die er für überzeugend oder unumstösslich hielt. Nun giebt es zweierlei Art von Gründen.

Die erstern sind die sogen. äussern. Das sind hie und da zerstreute Angaben, welche uns schliessen lassen, wann das Stück wahrscheinlich zum ersten Male aufgeführt oder gedruckt worden. Diese zwei Thatsachen werden dadurch von einigen — bei weitem nicht von allen — Dramen annäherungsweise festgestellt; über die Zeit der Abfassung des Stückes hingegen, der Vollendung durch Dichters Hand kann diese Angabe selbstverständlich nichts besagen und in diesem Punkte, der eigentlich allein von Wichtigkeit ist — denn was haben wir daran wann das Stück aufgeführt ist wenn es vielleicht Jahre vorher schon geschrieben — bleiben wir so gut im Unsichern wie zuvor. Solche Angaben sind das schon erwähnte Büchlein von MERES, welches bezüglich zwölf Dramen ihre Entstehung vor 1598 feststellt; sodann die Eintragungen in die Register der Buchhändlergilde welche uns sehr wenig nützen können, da das Stück schon Jahre kann existirt haben ehe das Recht der Veröffentlichung durch diese Eintragung versichert wurde; endlich die Daten der Quarto's, welche höchst unzuverlässig sind, da mit diesen Quarto's eine gewaltige Fälschung Statt gefunden hat. Andere äussere Kennzeichen sind die Erwähnung eines Stückes bei zeitgenössischen Schriftstellern, was aber höchst selten vorkommt, oder die Anspielung im Drama selbst auf politische Ereignisse oder Tagesneuigkeiten, welche die Geschichte nicht vergessen hat aufzuschreiben. Solche Anspielungen, welche so selten erscheinen dass sie kaum in Rechnung kommen, verleiten dann wieder zu Hypothesen, die natürlich sehr trüglich sein können. Die andern, die sogen. innern Gründe, auf welche eine andere Methode der Forschung sich beruft, sind Kennzeichen aesthetischer Art des Verses, des Styls, der Composition, der Charakteristik Diese sind zahlreicher und gestatten eher einen Vergleich, aber sie sind auch begreiflicherweise alle der subjektiven Einsicht unterworfen. Mit dem Bau des Verses wäre vielleicht noch eine Ausnahme zu machen als etwas nachweisbares. Man hat daher an diesem Criterium am meisten festgehalten. Der Fortgang in der Abschaffung des Reims, der eingemischten Alexandriner, der Halb-

und Knittelverse und hingegen die Zunahme der vielen freien Cäsuren, der Enjambements und des weiblichen Ausgangs des Verses statt des frühern meistens männlichen; — in diesen Kennzeichen wurde die Regel gesucht, welche längere Zeit als festes Gesetz gegolten hat. Aber auch in der Zuverlässigkeit dieser Methode hat man sich getäuscht. Man kam durch ihre Anwendung zu Folgerungen, welche mit allen andern vernünftigen Überwägungen in Widerspruch waren, und sobald hatte man diese Methode des Blankverse auf Ben Jonson's Dramen, deren Abfassungszeit etwas genauer bekannt ist als bei Shakespeare, angewandt, da offenbarte sich ihre trügerische Natur, denn genannte Umwandlung im Bau des Verses hält bei Ben Jonson keineswegs gleichen Schritt mit der Verfassungszeit seiner Werke. Ein letzter Versuch und dritte Methode ist von DOWDEN angenommen, der in seinem schönen Buche die stufenweise Entwicklung des Dichters und Menschen Shakespeare in dem Charakter seiner Dramen darzulegen sucht. [1]) Natürlich handelt es sich dabei nicht um die Bestimmung eines Jahres für jedes Stück, sondern um eine allgemeine Überschau, welche das Leben des Dichters in Perioden eintheilt, in welchen die Dramen einen Platz finden müssen. Dowden's Entwicklungsgeschichte besitzt unter allen Hypothesen den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, obgleich sich wieder nicht ganz leugnen lässt, dass sie eng zusammenhängt mit der von ihm angenommenen Reihenfolge und dass, wenn man diese aus andern Gründen verbricht, man auch an den Fundamenten seiner Geschichte rüttelt. Doch glauben wir, dass man ohne zu riskiren in die gröbsten Irrthümer zu verfallen, Dowden als Gewährsmann mit Zuversicht folgen darf. Der Leser findet in unsrem Buche am Schluss eine Tabelle, auf welcher er die Verfassungszeit aller Shakespear'schen Dramen nach den verschiedenen massgebenden Autoritäten überblicken kann.

Wir wollen nun in diesem Anhang in Anschliessung an Dowden's Klassificirung und mit Berücksichtigung nicht weniger der Angaben bei ULRICI, DELIUS, ELZE, eine kurze Übersicht geben von

---

[1]) E. DOWDEN, Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken, übersetzt von Wilhelm Wagner, Heilbronn 1879.

Shakespeare's Werken, welche wir bisher besprochen, und dabe noch auf einige Merkmale in Bezug auf die muthmassliche Laufbahn des Dichters selbst die Aufmerksamkeit richten, welche bisher weniger Beachtung gefunden, und in Anschluss an dieser Erörterung werden wir noch etwas genauer jene Dramen in Betrachtung nehmen, welche jetzt allgemein für die seiner letzten Jahre gehalten werden.

Wir haben bereits gesehen, dass eine genaue Beobachtung des Charakters uns lehren muss, dass in diesem nach und nach eine Umwandlung Statt gefunden, und dass diese sich ungefähr beim Hamlet, in der Zeit als Shakespeare mit dieser Tragödie beschäftigt war, vollzogen. In gleichem Schritte damit sahen wir bei diesem selben Drama zum ersten Mal eine neue Form des tragischen Gedankens hervortreten. Die ganze Periode vor dem Hamlet dürfte als die Periode der Versuche und Studien betrachtet werden, und das nicht bloss mit der Schilderung des Menschen, sondern auch was betrifft die Durchführung der Handlung, die geschickte Composition des Ganzen, die Verbindung der Haupthandlung mit Episoden oder Nebenhandlungen (Kaufmann von Venedig; Heinrich IV; Dreikönigsabend), die Schürzung des Knotens und seine Lösung auf befriedigende Weise. Ähnliche Versuche wurden mit dem komischen Elemente gemacht; theils wurde an diesen Proben festgehalten weil der Dichter davon befriedigt war, theils wurden sie auch wieder aufgegeben als weniger glücklich ausgefallen. Komische Redensarten und Witzgefechte der Clowns kommen auch noch später vor, aber es wird ihnen nicht mehr die frühere Breite gegönnt. Das Kauderwelsch-Reden in verschiedenen Mundarten, wie es in Verlorene Liebesmühe, die lustigen Weiber von Windsor und Heinrich V vorkommt, in welchen beiden letzten noch das Radebrechen fremder Sprachen oder der Dialekt hinzukommt, solche Mittel zur Erreichung komischer Effecte benutzt Shakespeare später nicht mehr. Betrachten wir das Verhältniss der komischen Theile zu der Handlung, so müssen wir anerkennen dass dieses in den Jugendkomödien etwas locker ist. Die langen Selbstbetrachtungen der Clowns und Hausdiener, die Freiheit welche sie haben zu jeder, auch der ungelegensten Stunde ihre Witzgefechte und komischen Beweisführungen

auszuspinnen, erwecken den Gedanken, Shakespeare habe damals solche Lächerlichkeiten mit Vorliebe ausführlich behandelt und sie für keinen unwichtigen Theil des Dramas gehalten. Später aber lässt er es vom Inhalte der Handlung abhängen ob solche komischen Parteien noch zugelassen werden und welchen Raum sie da einnehmen dürfen. Im Anfang sind das Komische und das Ernsthafte zwei neben einander stehende Theile ohne organische Verbindung. Später erhält das Komische Zutritt in die Welt der ernsten Sachen, aber gewöhnlich unter der Bedingung dass es seine Natur etwas ändre, nicht mehr blosse Spassmacherei sei, sondern sich auf ernsthafter Grundlage stütze, Ironie werde.

Shakespeare hat das Komische allmählich vom Äussern nach dem Innern des Menschen hinübergebracht. Clowns, welche Berufsspässe machen werden seltener oder erscheinen nur da — wie im Lear — wo ihre Spässe verlangt werden und dann in einem ganz andern Lichte erscheinen. An ihrer Stelle kommen nun meistens Leute, welche ihrer Natur nach komisch sind, oder die Ironie, die scharfe Persiflage der Schwächen und Sünde Andrer tritt hervor. Es erscheinen nun die Personen in Troilus und Cressida, Thersites, Apemantus, Kent, Lear's Narr, Menenius, eine ganz andere Generation als die frühern Witzbolde der schöngeistigen Welt, die Biron's, Mercutio's, Benedick's.

Die geschichtlichen Studien haben für Shakespeare's Entwicklung die grösste Bedeutung gehabt, wie wir das zur gehörigen Stelle nachgewiesen. Wenn man alle die englischen Historien von Heinrich VI an bis auf Heinrich IV nach einander durchliest, wird man einen grossen Fortschritt gewahr. Im Anfang ist die Handlung breitspurig, mit vielen überflüssigen Episoden ausgeschmückt, der Dialog lang und weitschweifig voller lyrisch-epischen Beschreibungen von psychischen Zuständen (besonders in König Johann und Richard III). Allmählich nimmt die Breite ab, der Umfang wird zusammengepresst, das lyrisch-epische fällt hinweg, es bleibt der dramatische Dialog übrig. Auch der zu grosse Reichthum an historischen Thatsachen wird beschnitten, eingekürzt, das zu üppige Pragmatische ausgeschieden, und in Heinrich IV sehen wir die Geschichte sich zusammenziehen auf das Bedeutsame, den Dialog an Gehalt und Interesse gewinnen. Zwar, eine gewisse

Überfüllung mit historischem Material und in Folge davon eine nicht zu verkennende Lockerheit des Zusammenhangs ist immer ein Mangel jener Dramen, welche der Geschichte entlehnt sind, geblieben, so wie wir das in Antonius und Cleopatra und Coriolan noch ein wenig finden.

Mit den grossen Tragödien, deren Reihe Hamlet eröffnet, hat Shakespeare, obgleich wir das glauben müssen ohne dafür das geringste historische Beweisstück zu besitzen, ohne Zweifel den höchsten Triumph seiner dramatischen Kunst auf der englischen Bühne gefeiert. Denn erst in diesen wurde den talentvollen Schauspielern seiner Zeit, seinen Kameraden, die reichliche Gelegenheit geboten ihre Talente in einer ihrer würdigen Aufgabe zu entfalten. Unter den vorhergehenden Dramen kommen zwar schauspielerische Rollen von grosser Schönheit vor, wie in den englischen Historien, in Romeo und Julia und im Kaufmann von Venedig. Aber sie erreichen doch nicht diese Höhe der Vielseitigkeit des Charakters, der Stimmungsabwechslung, und des variirten Tons der Leidenschaft, wegen welcher Schönheiten diese Tragödien von Hamlet an die Bewunderung der Nachwelt zu sich gezogen haben und immer ziehen werden. Mit diesem glänzenden Vorzug steht in Verbindung eine Fülle von bedeutenden und weniger bedeutenden Charakteren, welche Alle oder die Meisten wenigstens eine ausgeprägte, in den markantesten Zügen gezeichnete Persönlichkeit darbieten. Wir befinden uns in jedem dieser Dramen inmitten einer zusammengehörigen und zu dem Inhalte des Stückes passenden Menschenwelt, und wir malen uns die gern mit unsrer Phantasie aus, wie es aussehen muss wenn jedes Glied auf würdige Weise von einem tüchtigen Schauspieler vertreten ist. Leider gehört die Verwirklichung dieses Wunsches auf der heutigen Bühne zu den Unmöglichkeiten. Aber mit einem unterdrückten Seufzer versuchen wir das zu vergessen und denken uns zurückversetzt in jene Zeiten, wo der Schauspielerstand höheres leisten konnte als jetzt. So dürfen wir wohl annehmen, dass Shakespeare in diesen Tragödien das höchste zu Stande gebracht, was zu seiner Zeit ein dramatischer Dichter für die National-Bühne zu Stande bringen konnte.

Zu gleicher Zeit ist der Umstand beachtenswerth, dass mit dem hohen Werthe an schauspielerischer Schönheit ein zweiter zusammen-

geht, der dem ersten gleichkommt, und den wir von unsrem Standpunkte besser zu schätzen und zu geniessen vermögen als den ersten, den schauspielerischen Werth. Diese Tragödien enthalten doch eine Fülle von Poesie, welche wie eine unerschöpfliche Quelle unser in der Prosa oft verdorrendes Herz immer reichlich laben und erfrischen wird, solange wir uns die Mühe geben werden zu dieser Quelle aufzusteigen. Möchten sogar Shakespeare's Dramen einmal von dem Bühne-Repertorium verschwinden, so wird seine Poesie doch unsterblich bleiben, ja vielleicht dann erst die Sehnsucht erwecken, tiefer in ihre Schönheit einzudringen und den vollen Genuss davon zu haben.

Hier müssen wir uns nun die Frage vorlegen, hat Shakespeare sich auf dieser Bergeshöhe mit doppeltem Gipfel bis zum Schluss seiner Laufbahn als Bühnendichter gehalten, oder hat er sich allmählich oder auf einmal van diesen hohen Regionen wieder entfernt, und später noch eine andere Richtung eingeschlagen? Wir wollen unsre persönliche Ansicht über diese Frage dem Leser nicht vorenthalten, möge auch diese Ansicht gegenüber Einwendungen von Andersdenkenden nicht ganz sicher zu stellen sein. Für das Jahr in welchem Shakespeare seine Thätigkeit in London abgebrochen und, wie aus verschiedenen Angaben hervorgeht, sich beeilt hat nach seinem Geburtsort Stratford sich zurückzuziehen um da sein weiteres Leben ungestört und frei von theatralischen Sorgen in einem otium cum dignitate zu verleben, wird von einigen Kritikern 1610 oder 1611 gehalten, von andern vornehmlich Elze 1604. Es lässt sich natürlich nichts entscheiden. Wir wissen von des Dichters persönlichen Lebenserfahrungen, Erfolgen und Enttäuschungen nichts, und alles was man darüber aufzustellen gewagt hat, beruht so ganz und gar auf Vermuthungen, dass unsre eigene Phantasie freies Spiel hat sich die Gründe zu denken, welche ihn bewogen haben können so frühzeitig — denn nach Elze's Theorie war er erst 40 Jahre alt, in welchem Alter viele Dichter mit ihren besten Schöpfungen erst hervortreten — seinen Abschied von der Bühne und von der dramatischen Thätigkeit zu nehmen Von diesem Rechte der Phantasie werden wir denn auch Gebrauch machen, und wir hoffen für unsre Ansicht, wenn nicht überzeugende, doch beachtenswerthe Belege beizubringen. Dass Shakespeare als junger

Mann vom Lande nach London kam, da in der Hauptstadt alles neu und frisch und seine Beobachtungsgabe erregend fand, sich in diese Welt hineingestürzt, sie in sich aufgenommen und mit seiner Feder zurückgegeben hat, das alles haben wir gesehen. Die wunderlichen Trachten, Manieren und Redensarten dieser Stutzer und Prunker, das lustige zu Witz und Scherz geneigte Londoner Leben, die freien Sitten von Adel und Bürgerschaft, die Liebeshändel mit den schönen, reichen Damen und den übermüthigen, herausfordernden Ton im Umgang der beiden Geschlechter; der junge Dichter wurde nicht müde es abzubilden. Nebenbei und zwischendurch schimmert doch die ländliche Abkunft. Shakespeare hat die Liebe zum Lande, zum schlichten Bauernleben, zu den vielen einfachen und gesunden Genüssen, welche da geboten werden nicht allein in dem Strudel der Geschäfte und der Londoner Zerstreuungen nie abgestreift, sondern sie sogar im tiefen Herzen immer gepflegt und gehegt, und nicht selten ist sie ihm so mächtig emporgestiegen, ist er von der alten Sehnsucht sosehr übermannt worden, dass er ihr in seinen Werken Luft schaffen musste, und ihr auf dieselbe objektive Weise, wie er mit allen andern Erscheinungen und Eindrücken des Lebens verfuhr, eine poetische Gestalt gab, welche sie ihm abforderte. Schon im Anfang seiner Laufbahn will er sich einmal die Befriedigung gönnen eine humoristische Strafpredigt über die Narren auf London's Strassen zu halten; ein andres Mal will er das Publikum an dem Gefühl theilnehmen lassen, wie herrlich es sich doch eigentlich auf dem Lande leben lässt, wie viel Lieblichkeit das geöffnete Geistesauge da erblickt, welche den verschleierten Sinnen der Stadtkinder verschlossen bleibt. Wir zielen dabei, wie der Leser gewiss schon gemerkt hat, auf die beiden Lustspiele Verlorene Liebesmühe, und Sommernachtstraum. Im ersten wird jede Verschrobenheit, Affectation und Unnatur, woran er sich gestossen oder geärgert haben mag, in eine Narrenjacke der buntesten Farben gesteckt und so dem Gelächter des Publikums preisgegeben. Man glaube aber nicht, Shakespeare habe damit dem Londoner Philister einen Spass machen wollen, dass er sich einmal über den Adel recht lustig machen durfte. Das ist schon darum unwahrscheinlich weil die adlige Affectation auch den Bürger im Stücke angesteckt hat, und dieser seinem erlauchten Vorbilde nicht viel nachgibt, wie

der Schulmeister Holophernes und der Pfarrer Nathaniel das beweisen. Shakespeare hat an dieser Satire gewiss seine eigene, innigste Freude gehabt und sie aus vollem Herzen geschrieben. Die Nutzanwendung ist sichtbar genug. Eine Moral oder eine Tendenz, so wie die Franzosen das so gern bei ihren Bühnenschriftstellern haben, in bestimmten Worten ist bei Shakespeare nirgend zu finden. Er lässt seine Personen reden, er redet nicht selbst. Aber auf seine besondere, dramatische Manier hat er doch seine Meinung dann und wann gesagt, und das muss für den Zuschauer von damals deutlich genug gewesen sein. Der König von Navarre und seine drei Edeln haben sich, ungeachtet ihrer heiligen Schwüre den Verkehr mit Frauenzimmern zu meiden, in die Prinzessin und ihre drei Hofdamen vergafft, welchen sie ohne Grobheit nicht gut aus dem Wege gehen konnten. Die Damen, welche von ihrem Eide und ihrem ganzen tollen Muckerwesen schon gehört haben, verabreden unter sich die vier Ritter zum Narren zu halten. Sie sind gewarnt, dass der König und seine Herren sie in russischer Tracht verkleidet besuchen wollen um ihre Liebe mit einem Scherz zu gewinnen. Da treten dann die vier auf in der festen Überzeugung, man kenne sie gar nicht, und das Spiel werde herrlich gelingen. Unglücklicherweise fällt schon der Anfang ins Wasser. Der Page muss eine Rede zu der Prinzessin halten um den weitern Scherz einzuleiten, aber er stutzt und verwickelt sich in seinen Worten, da die Damen ihm den Rücken kehren, es hilft nichts ob der ungeduldige Biron ihn antreibt in seiner Rede fortzufahren, er hat alles auf einmal vergessen. Nun wollen die Herren tanzen aber dazu spüren die Damen gerade jetzt keine Neigung, auch die Witzgefechte wollen nicht fliessen, die Unterredung ist frostig, die Schönen sind sehr zurückhaltend und der Witz scheint den vier Herren, welche sonst reichlich mit ausgesuchten Redensarten versehen sind, auf einmal im Kopfe festgefroren zu sein. Dazu begehen sie noch die Ungeschicklichkeit dass Jeder nicht seine Schöne sondern eine andere als seine Ausgewählte anredet, woran die Verwechslung gewisser Abzeichen am Putz, welche die Damen zuvor unter sich verabredet haben, Schuld trägt. Kurz, sie werden ganz geschlagen, die Damen geben auf alles beissende, spöttische Antworten, und den Herren fehlt die Replique oder sie sagen Dummheiten. Bald geben sie es dann auch auf und ziehen sich

zurück, um später ohne Verkleidung und in vollem Ernste ihren Antrag zu wiederholen. Unterdessen erscheint nach der misslungenen Masque der vier Edelleute noch ein andrer Scherz, der nicht weniger verabredet war und zur allgemeinen Ergötzung beitragen musste, das alt-englische Maskenspiel der neun Helden. Dazu wirken mit Costard der Clown, Nathaniel der Pfarrer, Holophernes der Schulmeister, Moth der Page des Don Adriano de Armado und Dieser selbst. Leider hat man kein neun Personen auftreiben können, und so kommen vier der Helden nicht zum Vorschein. Das Spiel wird sehr ungeschickt aufgeführt und macht einen lächerlichen Eindruck, aber die Prinzessin ist hier auf einmal sehr geduldig und nachsichtig geworden, während sie die Herren von so eben gar nicht zu Worten kommen liess. Der Scherz wird bald unterbrochen durch die Meldung des plötzlichen Todes des Vaters der Prinzessin, welcher sie zu einer schleunigen Abreise nöthigt. Am Schluss erhalten der König und seine drei Edelleute noch einen vorläufigen Korb. Die Damen geben den Herren ein Jahr Frist als Probezeit, und wenn sie in dieser Zeit mit ernstern Sachen als ihre Narrenstreiche, mit Krankenbesuch u. s. w. sich beschäftigen wollen, so wird man später sehen. Und so verläuft die ganze Republik von Narragonien. Denn der Spanier Don Adriano de Armado hat sich von einer Bauerndirne bestricken lassen, welche ihm nur gut sein will, wenn er mit ihr hinter dem Pflug zu gehen bereit ist, und auf diese Bedingung ist er eingegangen. Das Lustspiel schliesst noch mit dem Vortrag eines der frischesten Landlieder, das nur ein Shakespeare dichten konnte. Ist das nun nicht eine dramatische Parabel, deren Sinn schwerlich zu verkennen oder zu missdeuten wäre? Der Sommernachtstraum versetzt uns ganz und gar auf das Land. Es wird wohl überflüssig sein darauf zu weisen, welch ein frischer mit Wohlgerüchen beladener Wind in diesem Stücke weht, mit welcher Ausführlichkeit und genauer Beobachtung der Details, wie nur der auf dem Lande geborene das versteht, hier das Leben auf der Wiese, im Walde bei Fluss und Bach geschildert ist, in der Stimmung des Tages wenn die Gluth der Sonne brennt und man die kühle Ruhe im Schatten alter Eichen aufsucht und in der Stimmung der Nacht, wenn auf dem Rasen im Mondenschein die Elfen tanzen. Die tausenderlei Stimmen der Natur, alles

Geheimnissvolle und Süsse das wir, wenn der Sinn für das Märchenhafte uns nicht ganz fehlt, da in der Einsamkeit zu vernehmen glauben, es ist in diesem Drama lebendig geworden und steht mit den bezauberndsten Farben geschmückt vor uns.

Shakespeare's Phantasie schwelgt hier in den Erinnerungen der Jugend, und dem gekünstelten Wesen in London's Strassen bleibt der Eintritt verschlossen. Die Menschen sind zwar Leute aus der Stadt Athen oder London, aber sie gehören nicht zu den Modenarren und brauchen keine Lection anzuhören. Doch treibt der Dichter mit ihren verliebten Zänkereien sein neckisches Spiel. Oberon und Puck führen sie bei der Nase herum, lassen sie verliebt werden in dasselbe Mädchen, eifersüchtig werden, sich zänken, sich schlagen wollen, alles zum grossen Ergötzen des Elfenkönigs. „*Lord, what fools these mortals be!*" — steht da zu lesen. Wenn der Mensch sich so recht dumm und närrisch gebärdet, da haben die Elfen und Waldgeister ihre Freude, und laufen ihnen die Thränen vor Lachen über die Backen. Die Athenischen oder Londoner Zimmermeister, Kesselflicker, Weber u. s. w. sind gerade auch nicht von der vortheilhaftesten Seite gezeichnet, so wenig wie Theseus, der Herzog von Athen, dem der Dichter gewiss nur eine sehr mässige poetische Begeisterung beigelegt hat.

In den folgenden Komödien beschäftigt der Dichter sich ausschliesslich mit der adligen und bürgerlichen Welt der Stadt. [1]) Bald bieten sich dann auch seinem Geiste Menschen, deren Wesen interessanter ist, mehr Poesie enthält als die frühern aus den ersten Komödien. Und das Studium der englischen Geschichte gesellte sich bald dazu und führte ihn sofort tiefer in die Natur des Menschen hinein, lehrte ihn die Leidenschaften und Kämpfe von ernsthaften, einem Ziel nachstrebenden Männern kennen. Jedoch tritt die Lehre, das Leben an den Höfen und der Umgang mit der feinern Welt ent-

[1]) Hie und da stossen wir auf unverkennbare Sticheleien auf das gekünstelte Wesen und die affectirte Sprache, womit Jedermann, da es zum bon ton gehörte, angesteckt war. So giebt es schon in dem kleinen Landstädtchen Windsor gewöhnliche Bürgersleute, welche die Manieren des Adels nachahmen, wie die Gesellen Falstaff's, er selbst, der freilich von Adel ist, und der Wirth der Schenke. Und in Hamlet sind die Todtengräber so schönrednerisch geworden, dass Hamlet die Bemerkung machen muss, die Zeit sei so gebildet geworden, dass die Zehen des Bauern die Ferse des Edelmanns berühren und gegen seine Beulen stossen

halten sehr viel Falsches, Lügenhaftes und Gekünsteltes, was den Menschen immer mehr von der richtigen Spur abführt, noch dann und wann zum Vorschein. So z. B. in der Komödie Wie es euch gefällt, welche kurz vor oder in der selben Zeit wie der Hamlet entstanden ist. Hier finden wir einen unverkennbaren Gegensatz zwischen dem freien, gesunden Leben im Walde und der schwülen, von Neid und Hass erfüllten Hofatmosphäre. Der Aufenthalt des vertriebenen Herzogs und seiner Genossen im Ardennerwalde ist mit allen Reizen eines einfachen, aber auf ächter, gediegener Bildung beruhenden Naturlebens dargestellt, ohne dass der leiseste Anflug von Empfindsamkeit und Naturschwärmerei den frischen Eindruck verdirbt Man möchte diese Gesellschaft beneiden um den Frieden und die Ruhe, welche sie geniessen und um die Anspruchslosigkeit, welche sie sich erworben haben. Der Wald scheint da einen verjüngenden und reinigenden Einfluss auf den Menschen auszuüben, denn sogar Olivier wird ein besserer Mensch, wenn er ins Freie kommt. Nur Jacques vermag auch der Umgang mit der Natur nicht umzustimmen, der Pedant bleibt immer und überall sich selber gleich. Ihm ist das höchste das Air von Blasirtheit, das er sich angeeignet, das Bewusstsein der Geistesüberlegenheit, die Kritik und das Philosophiren über Alfanzereien. Wenn jede Mühsal aufgeräumt, und die Gesellschaft fortan nur die Freuden eines glücklichen, zufriedenen Lebens kosten wird, da verlässt Jacques sie, weil sie ihm keinen Stoff mehr bietet worüber er die Stirn runzeln und eine bedächtige kritische Miene annehmen könnte; so begiebt er sich zum Herzoge, der in seiner Reue sich in eine Einsiedelei zurückgezogen, um Diesem mit seiner Philosophie aufzuwarten.

Mit Hamlet treten die Tragödien hervor, und in diesen ist für idyllische Schilderungen einer einfachen Existenz natürlich kein Platz. Wie wir gesagt haben, versuchen wir so streng möglich die Reihenfolge von Dowden und andern Autoritäten zu beobachten. Wenn es uns aber gelingt innerhalb dieses vorgeschriebenen Rahmens für unsre Theorie Platz zu finden, so darf uns die Hypothese gestattet sein Durchlaufen wir nun die ganze Reihe der Tragödien, so entdecken wir bei den besten Autoritäten der Neuzeit — Dowden, Delius, Elze — in so fern eine Übereinstimmung, dass sie Coriolan und Timon von Athen für die zwei letzten Tragödien

halten. Und auch das räthselhafte Stück Troilus und Cressida mit welchem Viele nicht wissen was anzufangen, ins besondere welchen Namen ihm beizulegen Komödie oder Tragödie, fällt in dieselbe Zeit, denn auch Dowden, obgleich er eine frühere Abfassung zur Zeit des Hamlet für wahrscheinlich hält, ist doch der Meinung, dass es seine uns bekannte Form erst später erhalten habe, 1607 oder 1608. In dieser Zusammenstellung genannter drei Dramen glauben wir nun einen gewissen Sinn zu finden. Bringen wir den Coriolan, um diesen zuerst zu betrachten, in Vergleich mit den vorhergehenden Tragödien, mit Hamlet, Julius Caesar, Othello, Lear, Macbeth, ja selbst mit Antonius und Cleopatra, so scheint da eine gewisse Distanz, ein Übergang sich bemerklich zu machen. Zwar ist diese Distanz keine sehr grosse, überrascht sie nicht bei der ersten Lectüre, aber wenn man das Drama zu wiederholten Malen nachgelesen und mit den andern verglichen hat, so wird doch nach und nach ein gewisses dunkles Gefühl erregt, dass man hier zu thun hat mit einer andern Art von dramatischer Production als die vorhergenannten Tragödien. Es ist mir manchmal vorgekommen, als sei nur die Figur des Coriolan selbst die bedeutende, das ganze Drama nur seinetwegen da, und alles andere bloss damit es die Durchführung dieses Charakters ermögliche und fördere. Das Stück enthält kaum noch eine Person, welche sowohl in Bezug auf die Handlung als auf die Plasticität ihres Charakters dem Coriolan herankommt. Alle ohne Ausnahme, auch Menenius und Aufidius, viel mehr noch die Tribunen sind nach dem Hintergrunde geschoben, skizzenhaft behandelt und scheinen bloss einen Antheil an der Handlung zu bekommen, damit Coriolan immer wieder angetrieben werde zu leidenschaftlichen Auftritten. Allerdings ist die Composition des Dramas eine vortreffliche und das Gemälde des römischen Lebens von überzeugender Wahrheit und Anschaulichkeit, aber diese glänzenden Eigenschaften müssen uns doch nicht darüber irreführen, dass Coriolan selbst eigentlich die ganze Breite des Stückes einnimmt, und alles andere, Menschen und Zustände der Boden sind, aus welchem diese stolze Eiche emporschiesst. Wenn es ein Stück aus unsrer Zeit wäre — und warum kann das auch nicht auf jene Zeit seine Gültigkeit haben? — so würden wir davon sagen, der Dichter habe hier ein Stück für einen bestimmten Schauspieler schrei-

ben wollen, welcher die einzige grosse Rolle zu übernehmen hatte.

Eine zweite Bemerkung betrifft die Frauencharaktere. Sie gehören nicht zu den von Shakespeare am meisten begünstigtsten. Virgilia, die Frau des Coriolan, ist als sehr zart und schüchtern vorgestellt und sticht hierin gegen ihren stolzen Gatten ab. Er nennt sie bei der Rückkehr am Thore Roms „mein holdes Stillschweigen." Ihr Stillschweigen ist wirklich gross, denn sie bringt kaum ein Wort heraus, sie ist äusserst wortkarg. So weit braucht doch die Schüchternheit in der Poesie nicht zu gehen. Nach unsrem Befinden ist sie wohl die unbedeutendste aller Shakespear'schen Frauen. Das Gegentheil ist die Mutter Coriolan's Volumnia, diese schwatzt um so mehr im dreistesten Tone und ist keineswegs von Vulgarität und einem leichten Anflug von Lächerlichkeit freizusprechen. Wir rechnen sie dann auch nicht zu den edlen, feingesitteten Frauen, sondern zu der prosaischen Sippschaft einer Emilia oder Frau Hurtig.

Timon von Athen ist ein Stück, über welches es schwer fällt ein genaues Urtheil auszusprechen. Es ist uns in einer incorrecten Form erhalten geblieben, es sind Scenen darin die als überflüssig zu betrachten sind, weil sie das bereits Geschilderte noch einmal vorführen, und gegen das Ende ist eine Übereilung ersichtlich, die Lösung des dramatischen Knotens ist sehr abrupt, und schlecht vorbereitet. Man hat verschiedene Erklärungen über diese Mängel versucht, jedoch ohne die Schwierigkeiten ganz bei Seite schaffen zu können. [1]) Wir sind gezwungen das Stück zu beurtheilen, wie es vor uns liegt. Hier erscheint nun dasselbe wie in Coriolan. Timon ist der Hauptcharakter, dessen Seelenzustand uns in grossen, ergreifenden Zügen gemalt wird, der Umschwung der in ihm Statt findet ist gut vorbereitet und hebt sich treffend heraus, ebenso nachher die Schilderung seiner tiefen Zerrissenheit, seines bittern Grolles gegen die ganze Menschheit. Nur ist das Gemälde etwas einfärbig, entbehrt der Abstufungen und Gegensätze, da die immer sich wiederholenden Schimpfreden und Flüche bald genug ins einerlei verlaufen. Unter den übrigen Personen sind eigentlich nur von

[1]) Man vergleiche über diese Frage Delius' Einleitung in der Shakespeare-Ausgabe und einiges von demselben Schriftsteller im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band II u. III.

Wichtigkeit Apemantus und Alcibiades. Die andern, der Hofmeister Flavius, die Freunde von Titus, der Maler, der Dichter, sie treten Alle in sehr nebensächlicher Weise auf in kleinen, aber mit scharfen Zügen skizzirten Scenen. Von Alcibiades ist nicht viel zu sagen, er ist keineswegs ein bedeutender Charakter, und über seine eigentliche Stellung im Drama und sein Verhältniss zu Timon liegt so viel Unklarheit, dass man in Zweifel ist, was der Dichter eigentlich mit ihm vorgehabt habe Vielleicht dass der mangelhafte Zustand des Textes auch hieran Schuld hat. Der Andere, Apemantus, ist gewiss deutlicher, als Folie zu Timon, als der Menschenhasser aus Neid und ausgetrocknetem Herzen, eine überaus begreifliche Figur. Bemerkenswerth ist noch, dass der weibliche Theil dieser Welt hier fast ganz entbricht, denn die beiden Lustdirnen, welche ohnehin nur eine sehr kurze Erscheinung machen, können hier wohl schwerlich in Rechnung gebracht werden. Fassen wir nun das über diese beiden Dramen Bemerkte zusammen, so können wir die Thatsache nicht verschweigen, dass sich hier eine gewisse Knappheit, ja eine Armuth zeigt besonders in dem Mangel an kräftigen, hervorragenden Gestalten, welche in ihren Verhältnissen zu der Hauptperson das Spiel und Gegenspiel ins Werk setzen. Es fehlen uns hier die Polonius, Laertes, Brabantio, Cassio, Edmund, Kent, auch Duncan und Macduff, oder wenn es noch ein Paar solcher giebt, wie Menenius, Apemantus, so ist ihre Zahl gering im Vergleich zu früher Die Fülle des Lebens, welche Shakespeare in den andern Tragödien so reichlich ausschüttelt, ist hier sehr eingeschränkt worden, es herrscht eine Dürre und Trockenheit, ein Mangel an unterhaltenden Nebensachen und Abwechslungen.

Damit wollen wir nun nicht im geringsten gesagt haben, dass des Dichters Schöpfungskraft hier in der Abnahme begriffen sei, oder dass seiner menschenbildenden Phantasie anfing der Vorrath auszugehen, so dass es ihm schwer fiel den Rahmen, wie früher, auszufüllen. Zu dieser Annahme haben wir gar kein Recht, denn es folgen noch die drei Stücke Cymbeline, das Wintermärchen, wo keine Spur von Leere zu entdecken ist, und der wunderbare Sturm, in welchem neue, lebensvolle Gestalten der herrlichsten Schönheit unsre Aufmerksamkeit fesseln. Wir sind geneigt

der Thatsache eine andere Bedeutung beizulegen. Es ist nicht unmöglich, dass Shakespeare um diese Zeit etwas gezaudert und geschwankt habe was die Zwecke seiner Kunst betrifft. Bisher hatte er die höchsten Aufgaben der Schauspielkunst zu vereinigen gewusst mit einem poetischen Gehalte, der seiner fruchtbaren Phantasie und seinem Drange nach Schöpfung des Lebens und der Menschen völlige Befriedigung gewährte. Dadurch behielt er ein Gleichgewicht zwischen seiner Thätigkeit als Dramatiker oder Bühnenschriftsteller, was sein Beruf war und ihm viel Geld eintrug, und seiner Freiheit als Dichter

Nun unterscheiden wir gewöhnlich nicht zwischen diesen zwei Seiten in Shakespeare's Geistesleben, es scheint uns ein Ganzes von vollendeter Harmonie, in welchem sich kein Theil vom andern losreissen lässt. Wir sprechen von Shakespeare als vom grossen dramatischen Dichter oder vom grossen Dichter kurzweg, je nachdem es uns einfällt den einen oder den andern Ausdruck zu gebrauchen. Doch glaube ich, dass wir unterscheiden sollten, wenigstens uns die Frage vorlegen, ob zu einer solchen Unterscheidung auch ein Grund vorhanden sei. Zwar, die Entscheidung, ob diese beiden Begriffe identisch sind oder nicht, liegt nicht bei uns, sondern bei Shakespeare *selbst*. Doch bleibt für *uns* die Frage von Wichtigkeit, ob er selbst gar keinen Unterschied erkannt habe zwischen seiner Thätigkeit für die Bedürfnisse der Bühne und *seinem Ideal* der Poesie an und für sich, und wenn doch, woran wir das erkennen. Für uns ist zwar die Beantwortung dieser Frage äusserst schwierig, wenn überhaupt möglich, und alles was wir thun können, ist Vermuthen, zu einer Hypothese greifen. Aber ganz zurückweisen als unnütz lässt sich die Frage nicht. Beweisstücke oder feste Gründe sind hier nun einmal nicht vorhanden. Alle persönlichen Aussagen des grossen Genius hinsichtlich seiner Kunst oder der Poesie im Allgemeinen gehen uns ab. Shakespeare hat keine Correspondenz geführt mit hochgebildeten Männern seiner Zeit wie Goethe, in welcher er sich über seine Ansichten und Zwecke in der Kunst frei aussprechen konnte, noch weniger war er so glücklich einen ECKERMANN um sich zu haben, der immer bereit stand jedes goldne Wort, das seinem Munde entfiel wie auf einem Tellerchen aufzufangen und sofort sorgsam in die Schublade seines

Schreibtisches zu transportiren, um es da wohl conservirt für die Nachwelt aufzubewahren.

Bekanntlich hat man in den Sonnetten, und mit Grund, gewisse Zeichen einer schwermuthsvollen Stimmung, eines Lebensüberdrusses finden wollen. Einige haben sich sogar zu der seltsamen Behauptung verstiegen, Shakespeare habe seine eigene Kunst schlechthin verachtet Es ist kaum der Mühe werth diese wunderliche Theorie zu widerlegen. Sie ist widersinnig. Dass Shakespeare in seinem Herzen den italienischen Styl, der am Hofe und in der Gelehrtenwelt so beliebt war vorzog und nur aus Noth volksthümliche Dramen verfasste um damit Geld zu verdienen und den Adelstitel kaufen zu können, das kann nicht sein. Eine solche Doppelsinnigkeit mag bei Talenten zweiten Ranges vorkommen, welche von der Natur mit Productivität begabt, leicht das eine Werk nach dem andern hervorbringen können nach einer gewissen Schablone, die sie einmal festgestellt und ohne dass Herz und Geist davon tief bewegt werden, das ist gewiss möglich, obgleich mir kein Beispiel davon bekannt ist [1]) Shakespeare hat aber nie nach einer Schablone gearbeitet, alle seine sechs und dreissig Dramen bieten die grösste Verschiedenheit unter einander, obgleich sie alle das eigenthümliche Gepräge der Shakespear'schen Hand aufweisen, und dass sie mit der vollständigsten Concentrirung der Phantasie, des Verstandes und des Gefühls erschaffen worden, wird auch kein Einsichtiger in Zweifel ziehen. Aber die Frage bleibt bestehen, hat Shakespeare das Ideal der dramatischen Poesie oder der Poesie im Allgemeinen, das er sich vorstellte, erreicht, hat er immer ausgeführt was er hat ausführen wollen, oder sah er sich bisweilen in die peinliche Lage versetzt, wählen zu müssen zwischen seinen eigenen Bestrebungen und den Anforderungen der Bühne? Auf diese Frage eine Antwort zu ertheilen, darf nur mit Zaudern geschehen. Wir wollen denn auch nur eine Vermuthung aussprechen.

Shakespeare hat die englische Bühne, deren Führerschaft er mit Titus Andronicus übernahm, auf die höchste Höhe hinaufgeführt, wohin sie überhaupt zu bringen war. Denn wir sollen nicht aus

---

[1]) Man will es wohl von Lopes de Vega behaupten. Ob dies auf gerechten Gründen beruht, will ich den Kennern des Spanischen Dramas überlassen.

dem Auge lassen, dass jede Bühneneinrichtung zu jeder Zeit der Geschichte, die griechische, die englische, die französische, die unsrige ihre Beschränkungen hat, dass sie Grenzen stellen muss ihrem Wesen entsprechend, und dass der Dichter, wenn er über diese hinausgeht, bald genug der Strafe verfällt dass seine Werke nicht bühnenfähig sind, oder dass er Ansprüche stellt, welche man nicht befriedigen kann, und was mehr dergleichen sei. Auf der griechischen Bühne wurden immer die selben Heroengeschichten aufgeführt, nur in der poetischen Bearbeitung, den Versen, den Chören bestand die Abwechslung und kam das Genie des Dichters zur Geltung. Auf der englischen Bühne war es zu thun um starke Leidenschaften, charakteristische Figuren, dankbares Material für den Schauspieler, und weiter um interessante Geschichten, reich an romantischen Verwicklungen, was das Publikum wünschte. Und es war nicht nur Shakespeare, der dem Schauspieler zu thun gab, sondern auch viele Andere, Chapman, Marston, Decker, Tourneur, Webster, Beaumont und Fletcher, u. s. w. Sie schildern Alle Leidenschaften, und im Auge des Londoner Publikums haben sie gewiss kaum weniger Tüchtiges geleistet als Shakespeare, und gleichen Dank dafür erhalten. Ist es dann so gerade unwahrscheinlich, dass Shakespeare, nachdem er fünf oder sechs Tragödien geschrieben, in welchen die Schauspieler ihre vollen Triumphe feiern konnten, es nach und nach überdrüssig ward immer in derselben Richtung fortzuarbeiten. Die Poesie und das Schauspielerische hielten sich bis jetzt das Gleichgewicht. Aber konnte der Dichter sich auf derselben Höhe behaupten, oder lieber wollte er das? In dieser Frage liegt kein Zweifel an Shakespeare's Schöpfungsgabe eingeschlossen, sie ist vollkommen gerechtfertigt, denn die Beobachtung des Schaffens aller grossen Dichter und Künstler lehrt uns, dass ein grosser Künstler immer vorwärts strebt, sein Ziel oder Ideal immer weiter schiebt, und der zurückzulegende Weg mit den zunehmenden Jahren sich immer weiter fortzieht, endlich auch dass eine einmal durchgemachte Periode nie zurückkehrt Wir sehen das bei Goethe und Schiller, bei Byron sogar, bei Michel Angelo und Beethoven. Es liegt also in der Natur der Sache, dass ein ähnlicher Fall bei Shakespeare keineswegs aus der Möglichkeit ausgeschlossen ist. Shakespeare hat unbegreiflich rasch hinter einander gearbeitet, im

Zeitraume von 20 Jahren ist seine Laufbahn angefangen und beschlossen und sechs und dreissig Dramen liegen da vor uns. Man glaubt daher, Shakespeare's kurzes Leben als Dichter lasse sich absolut nicht vergleichen mit Goethe's langem Leben, und der Einfluss der Lebensperiode auf die Arbeit könne daher bei Shakespeare nicht so deutlich oder gar nicht sichtbar sein. Aber man vergisst, dass so rasch hinter einander solche Riesenwerke produciren auch furchtbar rasch leben heisst, und die Perioden dann sehr abgekürzt werden und einander auf die Fersen treten. Shakespeare ist mit Antonius und Cleopatra vielleicht zu einem Punkte gekommen, wo entweder der schon begangene Weg noch einmal zurückzulegen war, oder ein neuer Seitenweg sich bot, der seine Phantasie verführerisch anlockte. Es liegt nichts Unnatürliches darin, dass er sich darnach sehnte aus der Arbeit für den Schauspieler einmal herauszukommen, und jetzt Werke zu erschaffen, in welchen der Poesie mehr Freiheit gewährt wurde, wo der Vorwurf selbst schön war und er ihn durch die Behandlung noch verschönern konnte, ohne dass er dabei immer zu fragen brauchte was sich hier oder dort der Schauspieler wünschte. In solchen selbständigen Werken der Phantasie konnte die Poesie sich nach allen Richtungen hin gleichmässig verbreiten, während sie in den Tragödien bisweilen von dem wüsten Toben der Leidenschaft überschrieen wurde. Die Periode der frühern Komödien war nun für ihn geschlossen. Das scherzhafte Lustspiel war immer ernster geworden und endlich in die Tragödie übergegangen. Diese Stimmung der Lustspiele, der Freude an Witzen und Wortgefechten, an den vielen lustigen Narren, ist für Shakespeare nicht wiedergekehrt. Es haben wahrscheinlich noch andere Umstände zu dieser Umwandlung mitgewirkt. Über ihr Wesen und die Ursachen wissen wir leider nichts. Aber unleugbar ist es, dass die Periode in Shakespeare's Leben, von welcher wir jetzt handeln, keine freudige, eher eine sehr düstere gewesen sei. Wer einen Timon schreibt, hat die traurigsten Erfahrungen über die Menschenwelt gemacht und fühlt das Bedürfniss sie auszusprechen. In diesem Drama ist eine nach der epischen Schilderung hinneigende Breite nicht zu verkennen. Vom IVten Akt an ist es eine bittere Jammerklacht über die Menschheit, ein verzweifelter Schrei eines zerschmetterten Wesens dem aller Glauben an den Werth und die Tugend des Menschen ent-

sunken, der nichts mehr übrigbehält als Ekel vor dem ganzen Genus Humanum. Diese Schimpfreden des Timon, welche er nie müde wird auszustossen und im unanständigsten Tone mit Flüchen und Obscönitäten zu würzen, sie lassen trotz ihrer Rohheit, nein! vermöge derselben, einen Eindruck des Erhabenen nach, der Hiob und Aeschylus würdig an die Seite tritt. Ist Shakespeare hier nun auf gleiche Weise objektiv, wie in andern Tragödien? Wir glauben, etwas weniger. Es ist hier so alles darauf angelegt — Alcibiades' Behandlung durch den Senat, Apemantus, die beiden Lustdirnen, der Maler, der Dichter, die Räuber, nur der einzige Hausmeister Flavius lässt uns reine Luft schöpfen inmitten der erstickenden Gemeinheit — um die eine Stimmung des tiefsten Ekels vor dem Menschen zu erzeugen. Beachten wir weiter, dass er in dieser selben Zeit höchstwahrscheinlich Troilus und Cressida geschrieben. Hier ist alles Persiflage, Ironie. Ob Held oder Schuft, gleichviel, Shakespeare hat vor Niemand Respekt.

Zwar die Trojaner, Hektor und Troilus sind in ein günstigeres Licht gestellt als die Griechen, aber sie sind auch die Opfer. Troilus ist der betrogene Gatte und Hektor wird auf die niederträchtigste Weise überfallen und gemordet. Unter allen Andern ist kaum eine respektable Person Cressida ist das Porträt einer verführerischen Dirne so wie in den Strassen jeder Grossstadt Abends massenhaft zu finden sind. Pandarus ist ein alter Sünder, der aus Liebhaberei und Gutherzigkeit Kuppler geworden ist, um Andern dasjenige geniessen lassen zu können was ihm selbst versagt ist Die griechischen Helden, sie wetteifern mit einander in Anmassung, Eigendunkel, gemeinem Egoismus, niedrigen Gelüsten. Und Thersites ist der Spiegel, worin sie sich selbst betrachten können. Es ist kaum noch nöthig darauf zu weisen, dass dieses Drama als Satire aufgefasst werden muss und dass es als eine dramatische Parodie des Heldenthums und der Menschheit die tiefsinnigste Bedeutung hat. Aber vom Standpunkte der Shakespear'schen Bühne aus scheint es uns weniger dramatisch, fast würde man sagen ein Lesedrama. Glänzende Hauptrollen enthält es jedenfalls nicht.

Nun haben wir noch die drei letzten Cymbeline, das Wintermärchen und den Sturm zu besprechen. Cymbeline wird von den Autoritäten mit den beiden andern Dramen unter die letzten

Werke des Dichters gestellt. Wir haben uns fest vorgenommen an dieser Aufeinanderfolge nicht zu rühren. Sonst wäre wohl die Bemerkung erlaubt, dass der Styl vielmehr auf eine etwas frühere Periode als die allerletzte zu verweisen scheint, er ist weniger einfach, kurz und zusammengepresst, reicher an Lyrismus und hat mehr Abwechslung des Tons als die beiden andern letztgenannten besitzen. Die Composition ist ziemlich verwickelt, um nicht zu sagen, verwirrt, es ist wohl etwas zu viel Stoff in das Stück hineingebracht. In der Beziehung sticht Cymbeline sehr ab gegen das Wintermärchen und den Sturm, deren Composition höchst einfach, von vollendeter Schönheit ist. Wenn irgendwo, so hat Shakespeare in diesen beiden Stücken die mittelalterliche Buntscheckigkeit ganz und gar abgestreift. Wer Shakespeare's Freiheit im ermüdenden Wechsel des Orts nicht immer nach seinem Geschmacke findet, der wird doch der Theilung der Handlung im Wintermärchen, wo die eine Hälfte in Sicilien, die andere in Böhmen nach einer Zwischenzeit von sechszehn Jahren vorfällt, seine Gutachtung nicht versagen können. Unsre Theorie der Umwandlung in Shakespeare's Kunst erhält durch diese drei Stücke eine starke Unterstützung. In allen drei ist das Landleben auf den Vordergrund geschoben. Shakespeare hatte schon in frühern Jahren die Natur dem verdorbenen Hof entgegengestellt, hier aber tritt er als der leidenschaftliche Vorkämpfer des schlichten Landlebens auf. Guiderius und Arviragus werden vom alten Belarius zu tüchtigen und tugendhaften jungen Männern auferzogen und in den Stand gesetzt dem Könige, ihrem Vater und dem Reich die wichtigsten Dienste zu leisten. Imogene ruft, so bald sie in ihre Einsiedelei eingetreten und den herzlichsten Empfang erhalten, aus: „Mein Gott! was für Lügen habe ich gehört! Unsre Höflinge behaupten es sei überall nur Rohheit ausgenommen am Hof". Und um seine Meinung noch deutlicher durchblicken zu lassen, hat Shakespeare den Prinzen Cloton, der gewiss am Hofe doch sorgfältig genug erzogen war, zu einem rohen pöbelhaften Gesellen gemacht, von der Art, dass er, wenn er auf das Land kommt, sofort seine unliebsamen Qualitäten muss blicken lassen, überall Unheil stiftet und endlich vom bäurisch erzogenen Königssohne seine verdiente Strafe erhält. Auch im Wintermärchen kommt alles Gute vom Lande. Der zweite Theil dieses Dramas, der vorzüglich auf dem

Lande spielt, ist mit wahrhaft verführerischen Reizen ausgestattet. Die breit ausgeführte Schilderung des ländlichen Festes und der unschuldigen Liebe Florizels und Perdita's erfüllen uns nach der schändlich rohen Behandlung, welche der unglücklichen Hermione von ihrem vom Wahnwitz ergriffenen Gatten angethan worden, mit einem ähnlichen Wohlbehagen, wie ein Spaziergang im duftigen Walde, wohin wir uns aus der Gesellschaft niedriger Menschen hingestohlen haben. Es wird dem Dichter so gewaltig Ernst mit dem Anpreisen der ländlichen Erziehung, dass er sogar im Sturm das Eiland zu einer Lehrschule macht, wo die guten Menschen erzogen und die schlechten in die Schule gehen sollen um verjüngt und gründlich verbessert zurück zu kehren. Shakespeare ist hier der wahre Prediger der Natur, aber, wie Dowden sehr richtig bemerkt, nicht im geringsten ein Systemmacher wie Rousseau. Vor dem System warnt uns Caliban. Über eine geheime Bedeutung, welche dem Sturm unterliegen sollte, hat man die verschiedensten Behauptungen vorgetragen Das Stück sei wie eine Art von symbolischem Testamente zu betrachten, haben Einige gewollt, in welchem der Dichter kurz seine Meinung über das Theater seiner Zeit zusammengefasst hat. Shakespeare oder Prospero nimmt Abschied von der Bühne, dankt die Phantasie Ariel ab, begräbt sein Zauberbuch, nur Caliban, das alte Marlowe'sche Drama und Ferdinand oder Fletcher, der Miranda oder die Kunst heirathet, bleiben übrig. Eine hübsch erfundene Fabel, die aber der weitern Begründung entbehrt. Andere haben geglaubt, es sei hier eine politische oder sociale Satire in symbolischer Form gemeint, in welcher begeisterte Anhänger des Naturstaats und des Communismus (Gonzalo spricht einige Worte, welche an eine Th. More'sche Utopie erinnern) über ihre unpraktischen Ideale eine Lection erhalten [1]). So viel ist gewiss dass der Sturm bei wiederholter Lectüre einen eigenthümlichen Eindruck hinterlässt, der, obgleich es schwer ist sich genau davon Rechenschaft zu geben, von den Eindrücken aus andern Stücken erhalten verschieden und im Vergleich zu diesen neu ist. Es ist richtig bemerkt worden, dass die Menschen im Sturm, Prospero, Ferdinand,

[1]) Auch Anspielungen auf die Colonisation in den letzten Jahren Elisabeth's hat man finden wollen. Caliban sei Virginia, hat man gewollt.

Miranda, der König und der Adel von Neapel sich von andern Shakespear'schen Figuren, sogar im Wintermärchen, unterscheiden [1]). Sie haben sehr wenig Individuelles, sind in den allgemeinsten Umrissen gezeichnet ohne die Beimischung solcher Qualitäten, an welchen wir das Leibhaftige, das Porträtähnliche erkennen. Jeder repräsentirt eigentlich nur eine Qualität. Prospero ist der vielerfahrene Mann, der grosse Beherrschung über sich selbst und Andere besitzt, Ferdinand ist der junge Mann und Miranda das junge Mädchen, in welches er sich verliebt; verkörperte Symbole des Lebens im allgemeinsten Sinne. Doch lässt sich auch wieder nicht zurückweisen dass in Ferdinand, wie unverdorben er auch ist, die Erziehung am Hof sichtbar ist, in Miranda die ländliche und die naive Frische eines guten Herzens, das alles schön, gut und lieb findet, was diese Qualitäten nur einigermassen zeigt.

Auch die Adligen sind nicht gerade charakteristisch zu nennen, sie sind gemeine Egoisten oder mittelmässige aber ehrliche Leute wie Gonzalo, und alle ziemlich prosaisch und geistlos. Die Scenen, wo diese Leute sich unterhalten, sind wohl die am wenigsten geistreichen ähnlicher Art in Shakespeare. Eine zweite Bemerkung, welche zu machen wäre, ist dass — mit Ausnahme des Sturms selbst — es eigentlich keine Handlung giebt. Es ist nichts Spannendes im Drama, kein Knoten, der gelöst werden muss oder ein Schicksal das eine gute oder böse Wendung herbeiführen kann. Dieses Drama ist im Grunde nur ein rein poetisches Gemälde, das die Phantasie ruhig beschäftigt hält ohne einige Erregung Stücke aus Shakespeare's früherer Periode, welche etwas dürftig in der Handlung sind, wie z. B. Verlorene Liebesmühe, Wie es euch gefällt, hat er doch immer mit einer Fülle von unterhaltenden Persönlichkeiten oder mit geistreichen Gesprächen ausgefüllt. Hier fehlt das eine und das andere. Die einzige amüsante Partie liefern die drei Gesellen, Stefano, Trinculo und Caliban.

Wenn wir den Charakter des Sturms, auf diese Weise beschrieben, richtig verstanden haben, so nehmen wir auch keinen Anstand zu erklären, dass Shakespeare sich im Sturm ganz und gar losgerissen hat von den Anforderungen der Schauspieler

---

[1]) Dowden, Shakespeare, S. 317, die Note.

und der Bühne, und jetzt in voller Freiheit seiner poetischen Schöpfungskraft den freien Zügel lässt. Die ausdrucksvolle Individualität der Personen, ihre Vielseitigkeit und der lebhafte Dialog, diese Sachen lagen ihm jetzt weniger am Herzen als früher da er immer an die Schauspieler zu denken hatte. Jetzt zieht er vor uns zu erfreuen durch poetische Schilderungen von grosser Anschaulichkeit (wie der Sturm im Anfang, Prospero's und Miranda's Gespräch, Ariel, Caliban, die Liebe der jungen Leute, u. s. w.), welche die Phantasie sich nach Belieben ausmalen, in welche sie sich mit Wollust vertiefen kann. Ob nun dem Stücke noch eine symbolische Bedeutung unterliegt, lassen wir dahingestellt. Unmöglich ist es nicht. Es ist eine Erscheinung, welche bei den grössten Künstlern auftritt, dass sie gegen das Ende ihrer Laufbahn, da sie die höchste Stufe wohin ihre Kunst sich zu erheben vermag erreicht und hinter sich haben, in die Versuchung gerathen über die Grenzen ihrer Kunst hinauszustreben. Michel Angelo's Jüngste Gericht zeigt mehr poetische als malerische Schönheiten. Beethoven hat in der neunten Symphonie und vielleicht auch in andern Schöpfungen seines Alters ein deutliches Hinstreben nach der Poesie bekundet, poetische Schönheiten werden zu Hülfe gerufen um die musikalischen zu verstärken. Für Dichter ist die Symbolik das benachbarte Gebiet, auf welches, wenn der Raum ihrer Kunst ihnen zu eng geworden, sie übertreten können. Dass Goethe diesen Schritt gethan und das Gebiet der Symbolik nicht bloss gestreift sondern darin durchgedrungen ist, braucht kaum noch gesagt zu werden. Man kann sich im IIten Theil von Faust, in Wilhelm Meister's Wanderjahre, die natürliche Tochter u. s. f. davon hinlänglich überzeugen.

Dürfen wir das nun auch von Shakespeare voraussetzen? Darüber ist nichts Sicheres zu sagen. Nur das eine betonen wir mit Nachdruck, dass wenn Shakespeare symbolisirt hat, es dem poetischen Werthe des Sturms nicht im geringsten geschadet hat.

Der Sturm so wie das Wintermärchen sind im höchsten Grade poetisch. Vorwurf und Behandlung wetteifern um einen tiefen Eindruck der Schönheit hervorzurufen, es herrscht da eine heitere, klare Ruhe, welche Shakespeare nicht immer besitzt. Grossen schauspielerischen Werth besitzen sie nicht. Das Wintermärchen

von der Meininger Bühne aufgeführt macht einen grossartigen Bühneneffect, aber vermöge der Mise-en-scène. Ich bezweifle aber sehr, ob auf der Shakespear'schen Bühne, welche keine solche Mise-en-scène kannte, diese Scene des Delphischen Orakels und der Freisprechung der Hermione so imponirte als jetzt.

Wir glauben also im Sturm und im Wintermärchen die beiden letzten Dramen von Shakespeare zu besitzen, in welchen er weit mehr der Poesie als den schauspielerischen Bedingungen Rechnung trägt. Und die vorhergehenden Coriolan, Timon, Troilus und Cressida wären als die Übergänge zu dieser neuen Richtung zu bezeichnen, wo er noch schwankte und zauderte, Auch in Cymbeline scheint sich dieses Zaudern zu verrathen. Es liegt ein tragischer Stoff in dem Stücke, der Keim des Tragischen liegt im Anfang, aber er kommt nicht zur Entwicklung. Das Stück nimmt später eine ganz andere Wendung. Statt Posthumus und Jachimo, welche anfänglich die Handlung in Bewegung setzen, treten die Söhne Cymbeline's und ihr Erzieher, Imogene, die Römer als Hauptkräfte auf. Die düstern Wolken des Anfangs zertheilen sich und die heitere Sonne scheint durch. Die Macht des Tragischen leitet die Handlung im Anfang, aber später nimmt die milde, versöhnungsgesinnte Poesie sie ihr aus der Hand und man reicht sich die Hände. Alle Unbill und Verleumdung ist vergessen.

Warum nun Shakespeare nicht mehr als diese zwei Specimina des poetischen Dramas hervorgebracht, ob sie vielleicht weniger dem Geschmacke des Publikums zusagten, oder ob er selbst damit zufrieden war, nur zwei fertig gebracht zu haben und seine dramatische Carrière sobald möglich für immer abzuschliessen wünschte um der Ruhe als Edelmann und Landbesitzer in Stratford entgegen zu gehen, das sind Fragen, welche uns selbst zu Vermuthungen keinen Stoff mehr darbieten.

ANHANG III.

Shakespeare's Stellung zu seiner Zeit.

Es würde Plan und Absichten dieses Werkes geradezu widersprechen, wollten wir ihm eine Shakespeare-Biographie oder auch nur eine kurze Besprechung aller auf das Leben des Dichters bezüglichen Thatsachen anhängen. Auch wäre das wohl überflüssig. Schon die erste vollständige kritische Ausgabe von Shakespeare's Werken von NIC. ROWE 1709 herausgegeben enthielt eine Biographie, und die meisten folgenden sind diesem Beispiel gefolgt. In unsrem Jahrhundert haben sich, ausser den gewöhnlichen biographischen Einleitungen in den Ausgaben der Werke oder in aesthetisch-kritischen Schriften, noch besonders diesem Special-Studium gewidmet und alle Quellen fleissig untersucht und ihren Inhalt geprüft DRAKE, CH. KNIGHT, R. GRANT WHITE, HALLIWELL, KENNY, DE QUINCEY u. a. in England und Amerika. In Deutschland verdient in dieser Hinsicht gewiss zuerst genannt zu werden K. ELZE, daneben KURZ, GENÉE, MAX KOCH. Nach Karl Elze's Buche William Shakespeare, in welchem das ganze Material erschöpft, gesichtet und in klarer Übersicht geordnet und dargestellt ist, verweisen wir den deutschen Leser, der den grossen Dichter in allen von der Forschung aufgedeckten und der Nachwelt bekannt gewordenen Bezügen zu seiner Zeit kennen lernen will. Die einzige Frage womit wir den Leser in diesem Abschnitte noch beschäftigen wollen, ist, ob es möglich sei aus den in dem Werke K. Elze's dargelegten und begründeten Thatsachen ein Bildniss des Dichters Shakespeare zu gewinnen, von dem wir behaupten können, das es der muthmasslichen Wahrheit ähnlich sein muss? Oder können

die in jenem Buche gesammelten Thatsachen nur zu verschiedenen Schlüssen führen, enthalten sie zu viel des Widerspruchsvollen oder Unerklärlichen dass es möglich wäre sich über die Hauptsache zu einigen?

Man hat gewiss nicht ohne triftige Gründe das Leben Shakespeare's oft einen Mythus genannt, die wissenschaftliche Untersuchung ist manchmal gezwungen worden zu dem Geständnisse, dass in dem Leben dieses Mannes Mysterien verborgen liegen, welche der grösste Scharfsinn auch wenn alle Thatsachen ihm zu Gebote stehen, er sie zu unterscheiden, nach ihrem Werth zu prüfen und die werthvollen zu combiniren versteht, doch nicht zu ergründen vermag, und wir auch in der Zukunft uns darin ergeben werden müssen den Shakespeare-Mythus unberührt zu lassen wie so manche andere unlösbare Frage. Ein grosser, vielleicht der wichtigste Theil von Shakespeare's Leben und Wirksamkeit dürfte demnach als Aufschrift führen, Was wir von Shakespeare nicht wissen können, und es wäre darüber ein Ignorabimus auszusprechen. Dieses Ignorabimus scheint denn der endgültige Schluss aller Nachforschungen des vorigen und dieses Jahrhunderts zu sein. Es mag so sein! Wie weit dehnt sich nun aber dieses Ignorabimus aus, über alle Fragen und Interessen, die sich mit des Dichters Namen verknüpfen, oder nur über einen Theil, einen wichtigen zwar, aber einen von geringem Umfange und dessen Inhalt eigentlich mehr unsre Neugier reizt als dass er, wenn wir ihn kannten, zu unsrem Verständniss des Dichters viel beitragen würde? Es will uns nun scheinen nach der Lectüre von Elze und ähnlichen Werken, dass gegen dieses Ignorabimus insofern es sich bezieht auf Shakespeare's eigenen Charakter, persönliche Erfahrungen und Erlebnisse u. s. w. nicht viel Einwendungen zu machen sind. Anders bestellt scheint es hingegen mit solchen Fragen, welche Stelle nahm er als Dichter in Verhältniss zu seinen Zeitgenossen, zu der Gesellschaft ein, was meinte diese Gesellschaft von ihm, was meinte er von seiner eigenen Stellung, was erstrebte er, was hat er erreicht, u. s. f Hier können wir uns mit dem Ignorabimus nicht begnügen, und brauchen es auch nicht. Versuchen wir nun diese Fragen von allen Seiten zu betrachten und uns darüber Klarheit zu verschaffen.

Über den Theil seines Lebens, den Shakespeare in London verbracht hat, haben wir leider noch weniger Nachrichten als über die Zeit in Stratford. Was seine Geburt, Abstammung, Familie, Jugendverhältnisse, Heirath, Tod, Nachkommen anlangt, sind wir doch nach Abzug von einigen unverbürgten oder ersonnenen Anekdoten, immer im Besitz von genügenden sichern Thatsachen und glaubwürdigen Mittheilungen. [1]) Wir sind in der ersten und letzten Periode seines Lebens noch am besten im Stande die halb durchgezogenen Linien mit unsrer Phantasie auszuziehen und die Skizze abzurunden. Gerade in der Mitte seines Lebens, die Zeit, die uns am meisten angeht, da stehen wir ungefähr im Dunkeln und haben wir den Weg aus dem Gesicht verloren.

Die äusserst dürftigen Nachrichten, welche über Shakespeare als Schauspieler, Theaterdirektor, Dichter und Menschen zu uns gekommen, resumiren sich — wir lassen alles Anekdotische hier beiseite [2]) — in der Hauptsache auf die folgenden Documente und Schriften. Die Einleitung seiner Herausgeber HEMMINGE und CONDELL voran in der Folio-Ausgabe von 1623, die darin nachgedruckten sogen. *commendatory verses* oder Lobgedichte — als das bedeutendste darunter das von Ben Jonson — eine Stelle in einem Prosawerke von B. Jonson *Discoveries* geheissen, die Stellen in GREENE's *Groat's worth of Wit* (1592), H. CHETTLE's Pamphlet *Kind-Hearts-dreame* (1592), MERES *Palladis Tamia* (1598). Dazu ist dann noch zu rechnen CUNNINGHAM's *Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reign of Queen Elisabeth and King James* (obgleich die Ächtheit

---

[1]) Diese Thatsachen und Mittheilungen beruhen auf Nachforschungen im Stratford'schen Archiv, Kaufkontrakten, kirchlichen Taufbüchern und sonstigen Scharteken worin über die Familie SHAKESPEARE und ARDEN etwas enthalten ist. Auch das Testament des Dichters. Zweitens verdanken wir viele Notizen über den Dichter dem Vikar von Stratford JOHN AUBREY (1627—1697) und einem andern Bürger JOHN WARD. Als die erste kritische Ausgabe von Rowe besorgt wurde, ging der Schauspieler BETTERTON nach Stratford in der Absicht alle Thatsachen bezüglich des Dichters Leben zu sammeln, und diese hat Rowe in seine biographische Einleitung aufgenommen. Dies ist die Hauptsache. Einzelne andere zerstreute Erwähnungen sind von geringerm Werth.

[2]) Die allbekannten Anekdoten der Wilddieberei, des Pferdenhaltens, der Witzgefechte mit Jonson, der Begegnung mit Elisabeth u. s. w. sammt ihren Gewährsleuten übergehen wir, da wir wenig oder nichts daraus lernen und der Leser sie ohnehin schon kennt. Das wirklich werthvolle Material ist von Delius gesammelt in einem Anhang am Schluss seiner Ausgabe.

dieses Documents auch wohl angezweifelt worden), wo die Aufführung von ein Paar Shakespeare-Dramen am Hof mit trocknen Worten verzeichnet wird, und das Patent wodurch König Jakob I die Schauspieler des Globe-Theaters in seinen Dienst nahm unter dem Titel *the Kings Players.* [1])

Aus diesen dürftigen Nachrichten hat nun der Shakespeare-Biograph sein Bild zusammenzubringen. Ohne Übertreibung darf es gesagt werden, wenn man sich streng an den Thatsachen halten und mit der Mittheilung dieser seine Pflicht für erfüllt ansehen wollte, so würde eine Shakespeare-Biographie nicht viel mehr als eine Oktavo höchstens eine Folio Druckseite einnehmen, geschweige denn ein ganzes Buch. Aber man kommt von selbst dazu die Thatsachen gegen einander zu vergleichen, abzuwägen, und Folgerungen daraus zu ziehen, kurz, der Forschungsgeist spürt in alle Lücken und Löcher hinein, combinirt, ergänzt und baut auf der mangelhaften Grundlage ein wohnliches Haus. Auch findet die Hypothese mancherlei Nahrung, und so liegt bald ein ganzer Stoss Papier beschrieben da

Wie begreiflich hat Mancher seit dem Anfang des wiedererweckten Shakespeare-Studiums den Kopf darüber geschüttelt, dass wir nur so wenig über den grössten Bürger Englands bei seinen Landsleuten vernehmen. Man hat sich stumpf gedacht uber das Räthsel, dass derselbe Mann, dessen Geist in allen Meisterwerken der europäischen Litteratur des vorigen und dieses Jahrhunderts ersichtlich, der so zu sagen der Ahnherr der romantischen Dichtung in allen gebildeten Ländern geworden, dass dieser selbe William Shakespeare, der Vorwurf der Vergötterung der spätern Geschlechter [2]), bei seinen Zeitgenossen nicht so viel Beachtung gefunden hat, dass sie es der Mühe werth gehalten über seine Person, Leben und Schicksale doch wenigstens in geziemender Sprache etwas Wissenswerthes niederzuschreiben. Aber nein! weder bei Schriftstellern von littera-

---

[1]) Die Namen der Schauspieler sind: Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbadge, Augustine Philips, John Hemminge, Henrie Condell, William Sly, Robert Armyn, Richard Cowlye.

[2]) Als Beispiel wie weit man in der romantischen Zeit darin ging: es wird von dem Componisten Berlioz, der bekanntlich ein feuriger Shakespeare-Verehrer war, erzählt, dass er zuweilen zu Shakespeare bat wie zu seinem Gott.

rischem Namen und Berühmtheit wie Bacon, Raleigh, noch bei der Familie und den Bewohnern von Stratford hat sich das geringste Interesse gezeigt für den berühmten Landsmann. Dasselbe Stratford, das später ein zweites Mecca geworden für ehrfurchtsvolle Engländer und Engländerinnen, wo jede Erinnerung an den grossen Sohn eine Reliquie geworden, z. B der berühmte Maulbeerbaum, der in Stücke gehauen und zu Tabacksdosen verarbeitet wurde, — W. Scott empfing eine zum Geschenke — ja sogar den Saft der Frucht hat man in einem Fläschchen aufbewahrt wie das Blut Christi — diesselbe Stratford scheint in seinem Leben nicht viel besonders an Shakespeare gefunden zu haben. Und höchst seltsamer Weise geht diese Gleichgültigkeit nicht aus Blindheit für die Schönheit seiner Kunst hervor. Sonst wäre es sehr einfach und begreiflich. Aber die erwähnten Nachrichten, aus welchen wir unsre Kenntniss über Shakespeare zusammenlesen müssen, genügen zufälligerweise doch um mit Grund schliessen zu können, dass seine Dramen sich eines grossen Beifalls erfreut haben. Es wird dem Dichter ein aufrichtiges Lob gespendet von Jonson, Meres u. a. und sogar regt sich schon im Anfang seiner Laufbahn der Neid eines Nebenbuhlers, R. Greene, der augenscheinlich in Shakespeare einen gefährlichen Rivalen erblickt hatte. Noch besser überzeugen wir uns von Shakespeare's Erfolgen wenn wir in den Werken seiner Collegen und Nachfolger manche unverkennbare Spur der Nachahmung seines Styls oder von beliebten durch ihn populär gewordenen Süjets antreffen. Nun, eine solche Ehre erweist man doch nur dem erfolgreichen Talente, nicht dem Krüppel oder dem Verkannten.

Wir stossen hier also auf einen unlösbaren Widerspruch, auf ein Phänomen, das mit allen logischen Regeln zu spotten scheint.

Doch ist dieser Widerspruch, dieses Unlogische nur Schein.

Wir sind überzeugt, dass man zu seinen Lebzeiten in Shakespeare nichts Aussergewöhnliches erblickt hat, dass die Sachkundigen, einige seiner Berufsgenossen ihn als Primus inter pares betrachtet haben; aber gewiss hat Niemand von den damals lebenden Engländern, weder unter den gebildeten noch unter den ungebildeten, daran gedacht dass sie in ihrem Landsmanne Shakespeare einen Menschen besassen welcher von der Natur mit Gaben so bevorzugt war, dass er den spätern Geschlechtern nicht nur als ein grosser

Dichter sondern als ein unbegreiflicher, fast übermenschlicher Genius erscheinen musste. Shakespeare ist in so fern ohne Zweifel von seiner Zeit verkannt worden. Hierfür sprechen nun die verschiedensten Thatsachen, welche wir nach einander behandeln wollen.

1° Erinnern sich unsre Leser aus Capitel II dass es damals zwei Strömungen in der Litteratur gab, eine welche sich den Mustern der klassischen Dichtung und ihrer Nachahmung in Italien anschloss und eine andere volksthümliche, welche hauptsächlich aus der italienischen Novellenlitteratur Nahrung und Leben zog. Diese beiden Richtungen trennten sich am schärfsten auf dem Gebiete des Dramas. Neben dem klassischen und dem Schuldrama an Hof und Universität kam das Volksdrama empor, das dem andern seinen Wirkungskreis überliess aber ihm auch in der Regel nicht Zutritt auf sein Territorium gestattete. Das mächtigere Volksdrama gerieth nun zu hoher Blüthe, weil es von einer wohlhabenden und volkreichen Bürgerschaft unterstützt wurde, und auch der Adlige verschmähte es nicht da seinen Nachmittag zu vertreiben. Es wurde ein beliebter Zerstreuungsort für Viele. Aber dass es höher geschätzt wurde, ist sehr zweifelhaft, um nicht zu sagen, unannehmbar. Den Gedanken an einen Kunsttempel, an eine Bildungsanstalt für die Nation müssen wir uns, wenn wir von Shakespeare's Theater reden, gänzlich aus dem Sinn schlagen. Eine solche Auffassung des Theaterwesens ist erst im vorigen und diesem Jahrhundert und zunächst in Deutschland durch die Kritik von Lessing u. a. in unsre Anschauungsweise eingetreten. Vorher war das Theater ein Mittel zur Unterhaltung und mehr nicht, und zu Shakespeare's Zeit, als es erst in den europäischen Sitten eine Stelle einzunehmen anfing, wurde es gewiss nicht höher geachtet als andere Gelegenheiten um die Zeit todt zu schlagen, als der *Tilt-yard*, der *Bear-garden*, die *Ordinaries*, und ähnliche. Diese öffentliche Meinung lernt man kennen in Nash's Pamphlet *Pierce Penniless*, wo es heisst, dass Viele sich Nachmittags beschäftigen mit *gaming, following harlots, drinking or seeing a play*, und dass dann das letztgenannte den andern Unterhaltungen wenigstens vorzuziehen sei. Auch spricht der leidenschaftliche Kampf, welcher über die Bühne und ihren Einfluss auf die Volkssitten von den Puritanern geführt wurde, wobei die City-Behörden sie unterstützten,

deutlich dafür, dass die Bühne zwar sehr populär und beliebt, aber trotzdem bei den bessern Ständen selbst wenn sie sich den Genuss nicht versagen konnten oder wollten, doch nicht im besten Ruf stand Es liegt also vor der Hand dass die Anhänger der klassischen Richtung und die akademisch geschulte Welt, die Sidney und Whetstone, Raleigh und Bacon diese Volkslitteratur mit Geringschätzung ansahen als eigentlich mehr für den ungebildeten Haufen geeignet. In manchem Punkte möchten sie darin wohl einiges Recht gehabt haben. Es lief unstreitig viel wüstes, stylloses und gegen einen reinen und feinen Geschmack verstossendes Zeug darunter. Aber auch ihre eigene klassische Erziehung, ihr ganz verschiedener Begriff von poetischer Schönheit, von Styl, von Regeln des Geschmacks aus der klassischen Litteratur entnommen, musste sie daran verhindern den bleibenden Werth dieses Volksdramas anzuerkennen, die Spreu vom Getreide abzuscheiden. Nun ist es wahr dass Shakespeare gleich wie Ben Jonson, Marlowe u. v. a. sich auch in der damals anerkannten und hoffähigen Litteratur nach italienischen Mustern eine erste Stelle erworben hat, durch die Sonnette, Venus und Adonis, den Raub der Lucrez. Die heutige Litteraturgeschichte geht sogar so weit ihn hierin eben so übermenschlich hoch als im Drama zu stellen. Gleichzeitig mit ihm dichtete aber eine Unzahl andrer lyrischen Dichter. NATH. DRAKE giebt ihre Zahl auf 233 an. Es war eine für die Lyrik nicht weniger fruchtbare Zeit als für das Drama und der Markt war überströmt mit beiderlei Art von Gedichten Ist es nun so unbegreiflich dass bei den Schöngeistern und kritischen Autoritäten der Zeit Shakespeare's Name als lyrischer Dichter — denn als dramatischer Dichter arbeitete er nur für das allgemeine Vergnügen und das wurde nicht als eigentliche Poesie betrachtet — mit vielen andern genannt aber keineswegs darüber gestellt wurde? Wir müssen doch auch jetzt noch anerkennen, dass neben der Schönheit der Venus und Adonis oder der Sonnette auch der Hero und Leander von Marlowe, einige lyrischen Gedichte von Ben Jonson, Sidney, Greene, Daniel, last not least, das grosse epische Gedicht von Spenser, *the fairy Queene*, und andere kleinere Gedichte von ihm, diese alle keine schlechte Figur machen, eigentlich der Shakespear'schen Poesie nicht im geringsten nachstehen, wenn nicht hie und da übertreffen. Darf denn

die damaligen Engländer der Vorwurf treffen, dass sie Shakespeare nicht als ihren ersten lyrischen Dichter über andere erhoben haben?

2° Der Leser, der unsren Erörterungen in den Capiteln III, IV und V unsres Buches aufmerksam gefolgt ist, hat sich mit uns überzeugen müssen, dass die wahre ewige Schönheit der Shakespearschen Dramen, so wie wir diese unabhängig von einer mangelhaften Bretterwelt in unser Herz einschliessen können durch die Lectüre, den damaligen Engländern ein nur wenig zugängliches Gebiet gewesen sein muss. Ein Drama wurde ohne Unterschied ausschliesslich mit dem Zweck der Aufführung geschrieben, es war vom Anfang an für die Bühne bestimmt und an dieser Bestimmung wurde auch später nichts geändert. Der Dichter verlor die freie Verfügung über seine Arbeit sobald er sein Manuscript an eine Theatergesellschaft verkauft hatte, und diese behielt es als ihr Eigenthum und vertheidigte dieses mit der grössten Sorgfalt gegen die unrechtmässigen Versuche von andern Theaterdirektionen um das Stück auch aufzuführen oder von Buchhändlern um es zu drucken. Dieses ist ohne Zweifel die damals herrschende Ansicht gewesen und nur daraus lässt sich erklären, dass die Theaterdirektionen die unter ihren Händen beruhenden Manuscripte nicht freiwillig zum Druck hergaben. Sie betrachteten diese als ihr absolutes Eigenthum, das für ihre Bühne und keine andere bestimmt war. Die Einbrüche auf diese Regel, welche vorkamen, geschahen ohne Zweifel auf dem Wege des Raubes, was dadurch leichter geschehen konnte dass die Buchhändler eine Zunft ausmachten, welche durch Gesetz und Patent gegen Verkürzung ihrer wirklichen oder angemassten Rechte geschützt war — was mit den Theaterdirektionen nicht der Fall war — und manchmal mochte der Verfasser des Stückes, der sich der Tirannei der Theaterdirektion entziehen und auf andere Weise noch von seiner Arbeit Vortheil ziehen wollte, den Buchhändlern dabei wohl behilflich gewesen sein. Shakespeare scheint sich nicht zu solchen Diensten hergegeben zu haben, und das hat gewiss darin seinen Grund dass er selbst Schauspieler und Theaterdirektor war, und die Anschauungen der Theaterdirektion auf diesem Punkte theilte, demnach lieber seine Stücke auf seiner Bühne spielen liess, was schon Leute genug zog und Geld genug in die Kasse eintrug, als sie zu ver-

öffentlichen in schlecht gedruckten Quarto-Ausgaben [1]). Die Folio-Ausgabe seiner Werke ist kurz nach seinem Tode erschienen, wie es Jedermann bekannt ist, und mit andern Dichtern ist das noch viel später der Fall gewesen. Karl Elze sagt davon: „Das gewaltige Aufstreben des Dramas, sein Wachsthum an Bedeutung und Ansehn spiegelt sich sogar im Äusserlichsten ab. Die Dramen machten bald genug Anspruch auf den Titel von „Werken", und das Quartoformat wuchs zum Folio an, welches bis dahin das geheiligte und bevorrechtete Format der Gelehrsamkeit, insbesondere der theologischen, gewesen war. In diesem Sinne kann man sagen, dass mit den Folio-Aussgaben das Drama in die Litteratur eintrat. Der ehrgeizige und anmassende Ben Jonson, der sich, wenn er guter Laune war, emphatisch „*The Poet*" zu nennen liebte, war der erste der diesen Übergang vollzog, indem er 1616 (im Todesjahre Shakespeare's) eine Folio-Ausgabe seiner dramatischen Werke veranstaltete". Ben Jonson nannte seine Sachen zum ersten Male *Works* und wurde wegen dieser Anmassung verspottet. Was nun die Quarto-Ausgaben betrifft, die vermuthliche Weise wie sie entstanden — durch eine Art Stenographie oder durch Bestechung eines Mitglieds der Theatergesellschaft — ihre Zuverlässigkeit und Abweichungen von der ersten Folio, u. s. w., über diese Fragen brauchen wir hier nicht ausführlich zu berichten und verweisen wir den Leser nach Max Koch, Seite 288 ff. und Karl Elze, Seite 318 ff. Nur an eine Thatsache erinnern wir noch, dass vielfach ausser den sogen. räuberischen Ausgaben, deren Text auf ungerechte Weise in die Hände des Verlegers gerieth noch andere von den Schriftstellern selbst besorgte für möglich gehalten werden. Sie thaten dies wahrscheinlich, um nicht gestatten zu müssen dass ihr Text furchtbar entstellt wurde oder ihr Name, wie es oft vorkam, auf dem Titelblatt von Dramen gedruckt wurde, die sie nicht geschrieben hatten. Man hat das nun auch von Shakespeare glauben wollen. Doch ist es keineswegs wahrscheinlich dass er die Hand in einer der Quarto's ge-

[1]) Die andern Dichter, Marlowe, Greene, Jonson etc. standen keineswegs in solchem innigen Verhältniss zum Theater als Shakespeare, die beiden erstgenannten waren keine Schauspieler und Jonson nur kurze Zeit. Dieser Unterschied ist von wesentlicher Bedeutung um uns Shakespeare's Verfahren mit seinen Werken begreiflich zu machen.

habt habe und durch nichts bestätigt. Hätte Shakespeare wirklich wie Ben Jonson Sorge getragen für eine Ausgabe einzelner seiner Werke, so hätten wir doch wohl einen bessern Text gehabt als uns jetzt in diesen Quarto's vorliegt. Es ist nun sehr wohl möglich, vielleicht gewiss dass von Shakespeare mehr Quarto-Ausgaben erschienen sind als von andern Dichtern [1]), aber die Thatsache bleibt doch bestehen und ist durch nichts zu widerlegen, dass der wahre Text schrecklich verdorben und entstellt war, und demzufolge die Annahme vollkommen gegründet dass in diesen Quarto-Ausgaben von des Dichters Poesie wenig oder nichts zurückzufinden war. Es gehört ja doch nur ein Augenblick Nachdenkens dazu um einzusehen dass mit einem so verdorbenen Texte, wovon man sich heute noch überzeugen kann, auch nicht mehr als der ungefähre Inhalt des Stückes, höchstens einige Brocken von schönen Monologen etc. zu geniessen waren. Diese Geschichte gefiel dann über die Maassen, so wie manche Volksballade oder fliegendes Blatt, und daher erklären sich leicht die vielen Quarto-Ausgaben; — aber ob diese Geschichte dem lesenden Publikum schöner, poetischer vorgekommen sei als die eines Marlowe, Fletcher, Decker u. s. w., das ist, der Zeitgeschmack dabei in Betracht genommen, mindestens fraglich. Auch werden wir diesem Publikum nicht zumuthen können, dass es sich den Kopf gebrochen über die psychologische Tiefe der Charaktere und Leidenschaften. Und was hätte es von der Schönheit der Verse, des poetischen Styls in diesen für uns unlesbaren Büchern verstehen können! Man stelle sich einmal die Frage wie es sein sollte, wenn wir von Schiller's Dramen oder Goethe's Faust nur einen elenden, mit den dummsten Einschiebseln verwässerten oder durch Auslassungen stellenweise unverständlich gewordenen Text besässen? Würde dann noch der deutsche Leser, der für seinen Goethe oder Schiller schwärmt, etwas von dieser Poesie verstehen? Wie würde es um den Namen dieser Koryphäen der deutschen Litteratur stehen in diesem Fall? Wir können uns für überzeugt halten, dass wir Shakespeare's muthmasslich ächten Text welcher uns seine unvergängliche Poesie offenbart, erst seit dem

[1]) Karl Elze glaubt dass etwa 18000 Exemplare dieser Quarto's von Shakespeare in Umlauf gewesen sind. Das ist gewiss sehr viel, wenn die Zahl richtig ist!

vorigen Jahrhundert, durch die Bemühungen der Textkritiker, die unaufhaltsamen Vergleichungen zwischen Folio's und Quarto's besitzen.

Wie es sich nun mit dem Texte, der im Theater vorgetragen wurde, verhält, ist nicht mit völliger Gewissheit zu sagen. K. Elze glaubt, sich dabei auf dem Grunde stützend dass die Vorstellung nach des Dichters eigener Aussage nur „zwei kurze Stunden" dauerte [Vgl. Prolog Romeo und Julia und Heinrich VIII] dass die Regie auch damals manche Streichung vorgenommen haben mag; auch citirt er eine Stelle aus Ben Jonson's *Bartholomew Fair*, wo gesagt wird dass zu spielen *according to the printed book* für *too learned and poetical for our audience* gehalten wurde. [1]) Übrigens ist es nach Elze kaum zweifelhaft dass die Folio-Ausgabe von 1623 — welche kaum weniger Mängel und Verunstaltungen aufweist als die Quarto's — wozu Hemminge und Condell Shakespeare's Collegen, wie sie behaupten, die autenthischen Handschriften des Dichters hergegeben, einfach nach dem Regiebuche nachgedruckt worden, also die Bühnenbearbeitung enthält und sonst nichts. Sie behaupten zwar das Gegentheil, und fügen noch ziemlich unverschämt hinzu: „*and have scarce received from him a blot in his papers*" — aber das ist alles Reclamenmittel und Marktgeschrei gewesen um Käufer zu ziehen. [2]) Shakespeare's wirkliche Handschrift ist damals keinem Menschen unter die Augen gekommen, der Theaterdirektion ausgenommen und diese hat damit geschaltet und gewaltet wie es ihr gut vorkam. Und das Herausgeben und Drucken von Theaterstücken — so weit der Dichter selbst nicht Hand ans Werk legte — wurde in einer erbärmlichen Weise mit himmelschreiender Sorglosigkeit und völliger Gleichgültigkeit für einen guten, lesbaren Text betrieben. Es war eben nur ein Geschäft, eine Buchhändler-Speculation — von Pietät gegen den Dichter war dabei keine Rede — und es wurde darauf nicht mehr Sorgfalt angewandt als nach den Ansichten der Zeit nöthig war. Es liegt nichts Erstaunliches oder Unbegreifliches

---

[1]) Man denke daran dass Ben Jonson selbst seine Werke ausgab und für den Text grosse Sorge trug. Daher bei ihm *the printed book* ein Ideal sein dürfte im Vergleich mit der Bühnenbearbeitung. Bei Shakespeare war es mit *the printed book* ganz anders bestellt.

[2]) K. Elze S. 338 ff.

in diesen Thatsachen, obgleich sie in unsrem Jahrhundert nicht vorkommen könnten. In dieser Beziehung leben wir in ganz andern Verhältnissen und Ansprüchen als damals. Damals erhielten nur Werke von anerkanntem Werthe, Klassiker-Ausgaben, Gedichte in lateinischer oder in der Muttersprache, Werke gelehrten Inhalts, kurz alles solches, das zu der Lectüre der gelehrten und höhern Kreise gehörte, eine sorgfältige Ausgabe. Bekanntlich wurden die griechischen und römischen Klassiker an den berühmten Druckereien von Aldus Manutius, Plantyn etc. in die Welt gebracht. Aber Theaterstücke wurden unter dieser Litteratur nicht mitgezählt, so wenig wie Volkslieder und Pamphlette; und so konnte es begreiflicherweise vorkommen dass solche schlechter gedruckt wurden als heut zu Tage das geringste Volksblatt.

Der wahre Text von Shakespeare's Dramen hat weder in den Quarto's noch in den Folio's gestanden, und höchstwahrscheinlich wurde er auch nicht auf der Bühne gehört. Dass nun sogar in jener Bühnenbearbeitung Shakespeare's Werke noch einen tiefen Eindruck auf das Publikum hervorbrachten, steht ziemlich fest. Ben Jonson's Gedicht und Meres' Palladis Tamia lassen uns darauf schliessen. Aber wir würden uns erst einen andern Geschmack als den damaligen und andere Ansprüche an die dramatische Kunst gestellt denken müssen, was uns die Geschichte nicht erlaubt, um es begreiflich zu finden dass man in Shakespeare etwas andres gesehen als einen talentvollen beliebten Theaterdichter, der aber seinen Ruhm theilen musste mit einer so grossen Zahl von Andern, als wir in der Litteraturgeschichte während einer solchen kurzen Periode nie wieder zusammenfinden.

3°. Ein dritter Grund, der uns das geheimnissvolle Stillschweigen über Shakespeare aufklärt, ist ein sehr einfacher Wir begehen immer den Irrthum, wenn wir über dieses und andere solche Räthsel nachsinnen, dass wir dabei auf dem Standpunkte unsrer Zeit stehen bleiben und von dort aus einer Lösung nachstreben wollen. Und dadurch erblicken wir die Sache vom Anfang an in einem falschen Lichte. Wir bringen stillschweigend mit in die Rechnung gewisse Schöpfungen unsrer Cultur des neunzehnten Jahrhunderts, und wir sollten diese mit ihrem ganzen Einfluss aus der Summe der Thatsachen ausscheiden, und was dann übrigbleibt

auf seine Faktoren zurückleiten und als die reine Summe betrachten. Erst so handelnd erhalten wir eine reine Rechnung. Fragen wir uns doch einmal ab wie viel zur allgemeinen Bekanntschaft, zum Ruhme — wie man es mit einem schönklingenden Worte gewöhnlich zu nennen liebt — des Dichters beigetragen wird von der Kritik, von den berufsmässigen Recensionen, von der periodischen Litteratur, von der allmächtigen Presse mit einem Worte? Heut zu Tage hängt die ganze litterarische und lesende Welt durch die Presse und die Tageskritik wie eine grosse aneinandergeschlossene Einheit zusammen. Nichts wird geschrieben und gedruckt das nicht sofort nach allen Windrichtungen verbreitet wird. Das gilt vom elendesten Quark so gut wie vom erhabensten Meisterstück. Und Jeder hat sein Interesse dabei. Gäbe es z. B. auf einmal keine dramatischen Dichter mehr oder hörte man auf Romane zu schreiben, die Zeitungskritik würde bald ein Ende nehmen oder sich beschränken müssen auf einen hundertsten Theil ihrer heutigen Wichtigkeit, und Viele hätten ihren Broderwerb irgendwo anders zu suchen. Dass nun ein solcher Zustand unter Elisabeth's Regierung in England nicht existirte, ist deutlich. Eine Presse, eine tägliche oder periodische Recension der erscheinenden poetischen Werke lag noch in der entferntesten Zukunft verborgen. Die Pamphlette und kritischen Schriften von Sidney, Greene, Meres, Nash, Chettle u. a. welche wir noch lesen müssen wenn wir über die Meinungen jener Zeit einige Kenntniss haben wollen, sind himmelsbreit verschieden von dem was wir jetzt unter einer Recension verstehen. Man dachte nicht einmal daran den Werth eines lebenden Schriftstellers von Namen einer genauen Beurtheilung zu unterziehen, damit das Publikum wusste was es von ihm zu halten habe. Jeder schrieb für sich, und wenn er im Lauf seiner Gedanken einer andern Person gedachte, so geschah das in wenigen Worten, wie die erwähnten Autoren das gethan, von einer ausführlichen Besprechung aber war gar keine Rede dabei. Noch weniger gewiss von einem Interviewen, von einem Auskundschaften jedes geringen Umständleins in Bezug auf die Lebenserfahrungen eines Autors, um damit den sogen. litterarischen Sinn, vielfach auch die unbescheidene Neugier des Publikums zu nähren. Es wurden weder Biographien noch Nekrologen, für den Fall dass ein berühmter Mensch bald sterben möchte, zeitig verfasst. Kurz, alle

kritischen Schriften, die uns über Shakespeare'sZeit hinterlassen worden, haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Recensionen, welche man heut zu Tage von einem gut unterrichteten und durch Vorstudien für seinen Beruf eingeschulten Zeitungskritiker verlangt. Der Ruhm eines Bühnendichters konnte demzufolge damals nur von der vox populi, wie diese sich selbst bildet, geschaffen werden, während heut zu Tage die vox populi über jeden Schriftsteller von Namen von der Kritik geleitet, ja eigentlich gemacht wird. Beachten wir genau die Folgen dieser verschiedenen Lagen. Die Tageskritik bereitet oft genug — eine direkte und unvermeidliche Folge des engen Zusammenhangs alles litterarischen Lebens und der Nothwendigkeit dass der Eine vom Andern leben muss — dem Talente eine Bekanntheit, die weit über die Grenzen seines eigentlichen Werthes hinausgeht. Es verhält sich damit wie mit dem Preis alter Gemälde von berühmten Meistern oder seltener Curiositäten und Antiquitäten. Derselbe Gegenstand — wenn nur der daraufstehende Name ächt ist — kann so gut 100,000 wie 10,000 m rk aufbringen. Der sogen. Kunstenthusiasmus ist eine völlig unbestimmbare Grösse. So wird auch Mancher berühmt auf sehr unverdiente und bequeme Weise, es ist nicht mehr nöthig den Tempel von Diana einzuäschern, man kann leichtern Kaufs sich einen Namen machen. Man thut das seinige dazu und lässt weiter Andere in die Posaune stossen. Der lieben Eitelkeit und Ruhmsucht, deren Verlockungen nicht viele Talente widerstehen, wird von der Kritik nur zu oft jeder Vorschub geleistet. Die bezügliche Person lässt sich wohlbehaglich mit Weihrauch bestreuen und unterlässt natürlich nicht sich selbst auch äusserlich zu einer die Augen ziehenden Persönlichkeit zu erheben. Er kauft sich, wenn er erst Geld verdient, ein Haus oder eine Villa, umringt sich mit allem möglichen stylvollen Luxus, giebt glänzende Feste und Kostümbälle worüber die Zeitungen ausführlich berichten oder durch Abbildungen Jedermann in die Gelegenheit stellen davon Kenntniss zu nehmen; so wird unser Dichter allmählich ein viel bewunderter und complimentirter Mittelpunkt der eleganten Welt. Jedermann kennt ihn, wenigstens dem Namen nach; es ist zwar möglich, dass der grosse Haufen der Schwärmer mehr die Zeitungskritik als die Werke selbst studirt hat, vielleicht auch die letztgenannten etwas langweilig und

nach den vielen Tagesermüdungen nicht immer eine sehr auffrischende Lectüre gefunden, aber was thut denn das? Man liest ja die Kritik, das ist viel unterhaltender, witziger — besonders wenn es Streit giebt und der Eine dem Andern in die Haare greift — man amüsirt sich und das andere, nun ja das ist gut für Professoren und Fachmänner. Wenn man nur nicht so dumm in der Gesellschaft dasteht, weil man nicht weiss worüber das Ding handelt, das ist ja fatal! Ja, ja, natürlich! Von Zeit zu Zeit muss aber das Kunstfeuer geschürt werden und der kritische Blasebalg wird tüchtig angestrengt, damit die Funken sprühen. Dafür ist die Aufführung eines der dramatischen Werke eine günstige Gelegenheit; es wird eine Festmahlzeit zu Ehren des Dichters veranstaltet, er hält dabei eine Rede, welche für eben so wichtig befunden wie die letzte Parlementsrede eines Lenkers der europäischen Politik und die Kritik sitzt mit huldvoll lächelnder Miene dabei und lässt kein Wort zu Boden fallen; oder es wird ihm seine Meinung gefragt über irgend welche sociale Frage, von welcher er kaum so viel weiss wie der erste beste Geschäftsmann. Kurz gesagt, summa summarum, dem heutigen Schriftsteller wird, wenn er Erfolg hat, die schönste Aussicht eröffnet eine hohe Persönlichkeit zu werden, wie die berühmten Staatsmänner. Und so wird dann in unsrem litterarischen Jahrhundert

Das Püppchen geknetet und zugericht',
Wie's lehret manche welsche Geschicht'.

Von diesem Glanze war früher, wie Jeder weiss, nichts zu sehen. Noch im vorigen Jahrhunderte war es nicht so. Goethe und Schiller mussten geadelt werden um in der Weimarer Gesellschaft als ebenbürtig mit der Noblesse anerkannt zu werden und für hoffähig zu gelten. Lord Byron hatte in England eine höchst angesehene Stellung aber als Pair, nicht als Dichter, oder als Dichter weil er zugleich Pair war; und er war selbst dieser Meinung, denn er war unendlich stolzer auf seiner Pairschaft als auf seinem Dichterruhm und im Anfang wollte er selbst kein Honorar von seinem Verleger Murray annehmen, weil ihm das nicht *lord-like* vorkam, und er das Schreiben für Geld lieber einem Schriftsteller aus *Grubstreet* [1]) überliess. Zu Shake-

[1]) Eine Strasse in London, im XVII und XVIII Jahrhundert, wo die armen kargbesoldeten Litteraten wohnten oder Beschäftigung bei den Verlegern fanden.

speare's Zeit war es natürlich nicht weniger so. Die Theaterdichter, Litteraten und Schauspieler hatten ihre eigene Welt und verkehrten mit einander in Wirthshäusern und sonst; junge adlige Kunstliebhaber wie Southampton, Pembroke, Montgomery, mögen sich ihnen da wohl zugesellt haben um die Maecenatenrolle zu spielen, was sie natürlich desto lieber thaten wenn der Dichter irgend ein Sonnettenbündel oder Gedicht ihnen gewidmet und dafür, wie üblich, mit einem Geschenk belohnt worden. Ungefähr dasselbe Verhältniss finden wir noch später unter Königin Anna, wo auch die Zusammenkünfte der Schöngeister im Kaffeehaus *the Cocoatree* regelmässig Statt fanden, und vornehme litterarisch gebildete oder selbst als Schriftsteller berühmte Herren wie Bolingbroke, Sir William Temple, Shaftesbury dieser Gesellschaft nicht entwichen. Aber von einer demokratischen Gleichheit im Verkehr oder einem Vorrang dem Talente über die Geburt zugesprochen war so wenig unter Königin Anna wie unter Königin Elisabeth die Rede. Eine solche Betrachtungsweise ist erst in unsrer Zeit aufgekommen. Der Dichter, auch der genialste und gefeiertste, trat nicht aus seinem Rang in der Gesellschaft heraus, ausgenommen etwa wenn er schon durch die Geburt oder durch eine Stelle im Staatsdienst höhern Kreisen angehörte, wie Sir Philip Sidney, Sir Walter Raleigh oder der Philosoph Bacon, der unter Jacob I Viscount St. Albans und Lord Kanzler von England wurde. Es braucht uns also nicht im geringsten zu wundern, dass Shakespeare seiner äussern Stellung nach ein einfacher, anspruchsloser Mann zeitlebens geblieben ist.

Die Einrichtung der Gesellschaft war nun einmal so beschaffen, dass das grösste Genie sehr wohl im Schatten stehen bleiben konnte, wenn nicht das Glück ihn auf andere Weise begünstigte oder er selbst sich mit Energie hinaufschwung zu einer höhern Stufe, was aber selten gelang. Es giebt nun einmal Erscheinungen der Zeit von solcher Allmacht, dass der grösste Verstand nichts dagegen vermag. Eine solche war in der alten Gesellschaft der Standesunterschied durch die Geburt festgestellt; heut zu Tage ist es vielleicht die Geldnoth, der Kampf um die Existenz. Mancher Schriftsteller aus früherer Zeit hat sich zeitlebens von den Vorurtheilen der Welt bedrückt gefühlt, und die Kräftigsten haben schwer ringen müssen um den ihnen zukommenden Rang

auch durch die äussere Stellung unter den Mitmenschen einzunehmen. Wer das Leben von SWIFT in England, von VOLTAIRE in Frankreich kennt, weiss welche Mühsale daran verbunden waren und wie das Dichterleben dadurch verbittert wurde. Zu dieser Unbekanntheit Shakespeare's hat nach gerechtem Vermuthen auch mitgewirkt seine persönliche Eigenwürde und sein Stolz, die ihn lieber in seinem eigenen Kreise, für seine Bühne arbeiten liessen und ein König auf seinem eigenen Gebiete sein als sich dazu hergeben den Grossen zu schmeicheln wie Ben Jonson that, der jedes seiner Dramen einem hohen Herrn widmete, viele Masken für den Hof schrieb und sein Ziel erreichte indem er zu poeta laureatus ernannt wurde und ein Jahrgehalt bekam.

Shakespeare hat mit Ausnahme von Venus und Adonis und dem Raube der Lucrez nie etwas einem Adligen gewidmet [1]). Dass er wirklich stolz war, wie ein solcher Genius sein soll, dürfen wir gewiss für wahr halten, trotzdem man aus den Sonetten Beweise hat entnehmen wollen, welche uns Shakespeare wie einen charakterlosen, dem blinden Willen eines Andern unterwürfigen Menschen vorstellen müssen. Man hat nach unsrer Meinung nicht das geringste Recht zu solchen Vermuthungen, ausgenommen etwa wenn man von der Absicht ausgeht den Dichter beschimpfen zu wollen. Wer die Sonette mit Aufmerksamkeit durchliest, wird aber nicht umhin können zu gestehen dass an einigen bestimmten Stellen der Unmuth des Dichters über seine missachtete Stellung in der Gesellschaft deutlich genug ausgesprochen ist; besonders in den Sonetten 29, 71, 72, 111, und dieser Unmuth steigert sich fast zu Ekel über die Missverhältnisse in welchen er sein Leben verzehren muss. Auch hier greift der Dichter nach den kräftigsten Farben seiner Palette und objektivirt seine Stimmung in der ausgeprägtesten Form, wie er es auch mit den Stimmungen seiner Helden und Heldinnen im Drama thut. Wer nun diese Bekenntnisse dergestalt au pied de la lettre nimmt, dass er darin liest, Shakespeare habe sich selbst rundweg verachtet, der hat doch, nach unsrer Meinung, nicht die

[1]) Dass er die Sonette einem adligen Herrn gewidmet habe ist mit Recht bezweifelt worden. Die Worte in der Widmung gewählt, wären einem Edlen gegenüber ungeziemend.

geringste Einsicht in das Verhältniss zwischen der Veranlassung zu dem Gedichte und dem Gedichte selbst, zwischen Wahrheit und Dichtung, um mit Goethe zu reden. Den höchsten Ton nimmt dieser Unmuth an in Sonett 66, wo der Dichter in die leidenschaftlichen Ausbrüche des Weltüberdrusses eines Hamlet oder Timon losbricht. Was nun die andern Sonette betrifft, in welchen man eine leidenschaftliche, überschwengliche Freundschaft für einen Herrn, der ihm sein Liebchen soll gestohlen haben, zu finden gemeint, über diesen Roman — wenn er mehr als eine Fiction gewesen ist — liegt ein so dicker Nebel der Objektivität verbreitet, dass keine einzige Erklärung oder Hypothese die man aufgeworfen, die allergeringste Sicherheit verschafft, [1]) Man weiss nicht einmal den Namen des Helden dieses Romans anzugeben. Wenn irgend, so sind hier Wahrheit und Dichtung so durch einander gemischt, dass eine Trennung unmöglich wird. Und es ist sehr wahrscheinlich, dass der Antheil der Dichtung hier ein sehr grosser gewesen sei. Man thäte eigentlich besser die Sache auf sich beruhen zu lassen und von erzwungenen Erklärungen abzusehen, weil die aufgestellten Hypothesen statt uns einen Roman aus dem Leben des Dichters zu erklären, nur zu leicht selbst ein Roman werden nach Geschmack und individueller Einsicht des Kritikers verfasst. Hingegen spricht aus den angegebenen Sonetten ein stärkerer oder geringerer Grad von zeitweiliger Unzufriedenheit über die Lebensstellung welche der Dichter einnahm. Diese Ansicht findet ihre weitere Bestätigung darin, dass Shakespeare, weit entfernt ein Verschwender zu sein, durch seine Arbeit sich ein bedeutendes Vermögen angesammelt hat, Häuser und Grundstücke in London und Stratford gekauft und offenbar auf den Zweck hingearbeitet hat, ein vermögender Mann von angesehener Stellung zu werden und den Rest seines Lebens als Landedelmann — er liess durch seinen Vater sich das Adelswappen erwerben — einen Rang einzunehmen, welchen sein Genie nach den Ansichten seiner Mitbürger ihm nicht einmal verschaffen konnte. Diese Ansicht findet noch weitere Unterstützung darin dass im Anfang des XVII Jahrhunderts das Theaterwesen immer mehr in einen schlechten Ruf kam wegen seines verderblichen Einflusses auf die

[1]) Man kann darüber die Schriften von Browne, Massey, Krausz u. a. vergleichen.

Sitten und die Puritaner es mit leidenschaftlichem Ernst bekämpften bis es ihnen unter Karl I gelang die Schliessung der Bühnen zu bewerkstelligen. In Stratford scheint, wie man aus einzelnen Thatsachen hat schliessen wollen, unter den Bürgern eine den Schauspielern nicht besonders zugethane Gesinnung geherrscht zu haben. Der Puritanismus war da im Wachsen begriffen, und theatralische Vorstellungen von den Behörden verboten. [1]) Sogar die Familie des Dichters selbst scheint zu der dem Theaterwesen feindlichen Partei gehört zu haben. Es lässt sich sehr wohl begreifen, dass man in Stratford ziemlich kühl auf diesem Punkte dachte, in der Provinz bekommt man, besonders noch in jener Zeit, von dem Bühnenwesen nicht gerade das Beste zu sehen. Herumreisende Komödianten — *strolling players* — sind nicht dazu angethan in einer stillen Gemeinde, welche dem kosmopolitischen Culturleben in London ganz fern stand, einen günstigen Eindruck zu erregen bei Provinzlern, die alles Fremdartige sofort mit misstrauischen Blicken betrachten. Übrigens wird eine Komödiantentruppe, welche in Stratford Vorstellungen gab, wohl nicht viel mehr als der Abhub eines reichbesetzten Tisches gewesen sein. Nun scheint Shakespeare das Band, welches ihn an seinem Geburtsorte festhielt, die süssen Erinnerungen der Jugend auf dem Lande, nie während seines Londoner Aufenthalts aus seinem Herzen gerissen zu haben Die Sage will behaupten, dass er jährlich eine Sommerreise nach Stratford machte, und der Theaterdichter DAVENANT hat bekanntlich seine Abstammung von dem berühmten Vater auf einer dieser Reisen gründen wollen. Ob diese Reisen nun Statt gefunden oder nicht, thut wenig zur Sache. In den Dramen finden wir die vielfachsten Anspielungen und Erinnerungen an das Landleben. Es ist nicht möglich Wie es euch gefällt oder das Wintermärchen zu schreiben ohne dabei die leidenschaftlichste Sehnsucht nach Wald und Wiesen zu empfinden. Es kann uns daher nicht wundern dass der Dichter sein Leben in Stratford und nicht in London beschliessen wollte. Und wäre er da geblieben, so hätte er sich nie von den Theaterverhältnissen trennen können und bis zu seinem Tode wäre er der ehemalige Schauspieler und Theaterdichter Master William Shakespeare geblieben, während er in seinem

[1]) K. Elze, S. 563.

Geburtsorte vermöge seines ansehnlichen Landbesitzes eine hervorragende Stellung unter seinen Mitbürgern einnehmen, und in seinem Alter von Jedermann geachtet und geehrt ein ruhiges Leben führen konnte, und dabei mit Selbstbefriedigung Zeuge davon sein, dass seine Kinder die Früchte seiner Arbeit pflückten.

Doch leider hat ihm die Natur, welche ihrem Liebling an intellektuellen Gaben alles geschenkt, was die kühnste Phantasie sich nur träumen kann, dieses einfache für Andere so leicht erreichbare Glück enthalten. Shakespeare starb schon in seinem zwei und fünfzigsten Jahre, und seine Nachkommen sah er theils noch in seinem Leben, seinen Sohn HAMNET, einem vorzeitigen Tode erliegen, theils starben sie bald nach ihm und mit ihnen nach ein Paar Generationen das ganze Geschlecht, das seinen Namen oder seine Abstammung vom grossen Dichter herleiten konnte. Nur von Shakespeare's Schwester JOAN HART sind in spätern Zeiten unbedeutende Sprosse übergeblieben. So ist des Dichters Traum ein vermögendes, adliges Geschlecht zu gründen erlöscht und er steht einzig in der Geschichte da als der Stammvater von Hamlet, Othello und einer langen Reihe von poetischen Geschöpfen, die ewig leben werden.

4°. Zu allen diesen triftigen Gründen, welche uns das geheimnissvolle Stillschweigen über Shakespeare erklären, müssen noch ein Paar verhängnissvolle Ereignisse gerechnet werden, welche vielleicht einem weithin glänzenden Ruhme weniger hätten schaden können, aber immerhin genügten um die wenigen sichtbaren Spuren der Popularität einer Person besonders zu einer Zeit wo die Vielschreiberei und die Reklame noch nicht in die Sitten eingedrungen waren, auszuwischen. Diese Ereignisse sind erstens einige Feuerbrünste, wodurch merkwürdigerweise alle die Stätten zerstört wurden, wo sich später vielleicht einige Kunde über den Dichter und seine Wirksamkeit in London hätte auffinden lassen. Bei einer Aufführung voh Heinrich VIII brannte das Globe-Theater ab in 1613 [1]), und damit sind nach aller Wahrscheinlichkeit Handschriften des Dichters und andere Documente von Werth für unsre Kenntniss des Theaterwesens zu Grunde gegangen. Im folgenden Sommer wüthete eine

[1]) Der Leser erinnert sich dass Shakespeare's Truppe abwechselnd im Blackfriars- und im Globe-Theater spielte, das eine war für den Winter, das andere für den Sommer eingerichtet.

heftige Feuersbrunst in Stratford, die zwar Shakespeare's Wohnhaus *(New-Place)* verschonte aber doch 54 Häuser einäscherte. Möglich ist es dass auch dadurch Papiere auf ihn und seine Familie Bezug habend vernichtet wurden. Einige Jahre später brach ein Feuer aus in Ben Jonson's Wohnhaus in London, wodurch seine Bücher und Papiere zu Grunde gingen, möglicherweise fand sich auch darunter einiges was auf Shakespeare Bezug hatte oder von ihm herkünftig war. Endlich kann noch der grosse Brand in London im Jahre 1668 dazu beigetragen haben einige Resten von Urkunden, welche bisherige Unfälle oder die Sorglosigkeit der Menschen vielleicht verschont hatten, zu zerstören; wenigstens ging dabei ein grosser Theil der dritten Folio-Ausgabe von 1664 zu Grunde, sodass diese seitdem seltener als die frühern von 1623 und 1632 geworden ist. Neben diesen Zerstörungen durch die Natur haben wir zweitens zu beachten den gewaltigen Umschwung in der öffentlichen Meinung, welcher nach Shakespeare's Tod immer mehr in England anwuchs und womit politische und sociale Umwandlungen gepaart gingen, welche den frühern Enthusiasmus für die Bühne von Grund aus austilgten und eine Reaktion ins Leben riefen, welche zu verabscheuen lehrte was man früher angebetet hatte. Dieses ist der grossen Macht des Puritanismus und den dadurch völlig geänderten nationalen Sitten unter KARL I und CROMWELL zuzuschreiben. Wir können hier in diesen historischen Gegenstand nicht tiefer eindringen und überlassen es dem Leser, der mit der englischen Geschichte vertraut ist, sich die Bedeutung dieser Ereignisse und ihre unvermeidliche Einwirkung auf die dramatische Geschichte klar zu machen. Im ganzen XVII Jahrhundert war das Interesse für das Drama von Shakespeare und seinen Collegen ein sehr mässiges und kühles. Zuerst wurden 1640 die Theater in London beim Ausbruch des Bürgerkriegs geschlossen, und diese Periode dauerte bis 1662, da Karl II an zwei Theatergesellschaften ein neues Privilegium vergab. Mit der Restauration drang aber eine ganz andere Geschmacksrichtung in England ein, der Geist des französischen Theaters, welcher bald den national-englischen Geist der Renaissance überwog, und die neue Bühne und ihre Productionen wurden während längerer Zeit nach französischem Hofgeschmack eingerichtet und davon beherrscht.

Die Richtung von DAVENANT und DRYDEN in der Tragödie, von WYCHERLEY, CONGREVE u. a. in der Komödie war der Shakespearschen ganz entgegengesetzt und fand am Hofe von Karl II Beifall und Unterstützung. Zwar scheinen die Dramen von Shakespeare, Fletcher, Massinger, Ford u. a. nicht ganz vergessen gewesen zu sein und kamen sie auch auf die Bühne, aber sie hatten da einen schweren Stand da sie höchstens noch beim Bürger einige Beliebtheit fanden und ihnen von den artificiellen Sitten und dem völlig nach französischem Schnitt umgemodelten Geschmacke am Hof und der vornehmen Kreise nur Geringschätzung zu Theil ward. Übrigens erlaubten sich Davenant, Dryden u. a. die widerlichsten Verballhornungen mit dem Texte von Shakespeare's Dramen, schalteten Tänze und Arien ein und machten aus Macbeth und dem Sturm eine Hofoper [1]). Man vergass Shakespeare ganz und gar oder man kritisirte ihn vom damaligen Standpunkte aus in einem dunkelhaften und von Dummheiten überfliessenden Tone, wie DRYDEN, RHYMER und andere Kritiker das gethan haben Erst im Anfang des XVIII Jahrhunderts kam ein besserer Geist. Die kurze Periode des französischen Geschmacks war mit den Stuarts vorbeigegangen, und unter Königin Anna kehrte man zum National-englischen und Gesunden wieder zurück. Aber als nun ROWE, POPE, THEOBALD, STEEVENS u. v. a. in neuer und frischer Begeisterung für den lang vergessenen und geschmähten Shakespeare seine Werke sammeln und einen kritischen Text zu Stande bringen wollten, da stiessen sie auf die grössten Schwierigkeiten. Ein Jahrhundert war vorbeigegangen, und vieles von der Zeit oder der Gleichgültigkeit der Menschen zerstört, was früher hätte gerettet werden können. Es ist dem Leser bekannt, welche unendliche Mühe an der Herstellung eines lesbaren Textes verbunden gewesen sind, dass eine Reihe von Männern in England und später in Deutschland ihren Fleiss darauf haben verwenden müssen um uns einen Shakespeare zu erretten, der nach aller Wahrscheinlichkeit so ist, wie er einmal gewesen ist. Leider ist man in Bezug auf das Leben des Dichters nicht so glücklich gewesen. Die sorgfältigsten Nachspürungen haben nie mehr als die bekannten dürftigen Notizen an den Tag bringen können und es

[1]) Man sehe darüber das Buch von ULRICI, II, 412 etc.

steht zu erwarten dass wir uns damit wohl auf immer werden begnügen müssen. Wesshalb dies so ist und so sein wird, darf dem Leser, der unsren Erörterungen bisher gefolgt ist, jetzt ohne Zweifel einleuchten.

Es stünde uns jetzt frei diesen Gegenstand als genügend besprochen und die gestellte Frage als erledigt zu betrachten; und wir hätten dann nichts weiter zu thun als von unsren freundlichen Lesern, die geduldig uns auf allen unsren Wegen begleitet haben, Abschied zu nehmen am Ende der uns vorgesteckten Bahn. Doch bleibt noch etwas zu sagen übrig, zum allerletzten müssen wir noch einer Sache Erwähnung thun, welche obgleich wenig erfreulicher Art, doch nicht verschwiegen werden darf. Es besteht eine Theorie über Shakespeare's Leben und Werke, welche mit unsren Darlegungen in geradem Widerspruch steht, und da diese Theorie, wegen des vielen Aufsehens das sie erregt hat, dem Leser gewiss nicht unbekannt sein wird, so würde er es vielleicht als eine Lücke empfinden, wenn wir darüber ganz das Stillschweigen bewahrten. Wir meinen die Bacon-theorie.

Dieses Märchen in der Litteraturgeschichte ist nicht gerade neu, es hat sich vor 30 Jahren eingedrungen und behauptet noch immer seinen Platz, findet einen ziemlich starken Anhang oder hat ihn gefunden besonders in Amerika, wo es herstammt, hie und da auch in England und in Deutschland aber erfreulicherweise bedeutend weniger, und verfügt über eine eigene Abtheilung in der Shakespearelitteratur, über Gesellschaften, Organe u. s. w. Miss Delia Bacon, Amerikanerin und Namensgenossin des grossen englischen Philosophen hat es entweder ausgedacht oder ihm doch wenigstens Verbreitung verschafft. Über die traurigen Schicksale dieser Dame brauchen wir hier nicht umständlich zu berichten [1]). Es ist ein trübsinniges Capitel in der Ge-

---

[1]) Dem Leser, der von der Bacon-theorie tiefere Kenntniss nehmen will, und vom verschiedenen Standpunkte aus, ist zu empfehlen J. Appleton Morgan, der Shakespeare-Mythus, Leipzig, Brockhaus 1865. — Dr. E. Engel, Hat Francis Bacon die Dramen William Shakespeare's geschrieben, eine Brochüre, Leipzig, 1883. — Weiter sagt noch K. Elze im Anfang Cap. V etwas, jedoch nur in wenigen Worten über die Haupterscheinungen dieser Lehre. Miss Bacon hat ihre Ansicht niedergelegt in einem Buch *The Philosophy of the plays of Shakespeare unfolded.* Auch haben noch andere Amerikaner wie Nath Holmes über diesen Gegenstand Schriften veröffentlicht.

schichte des menschlichen Irrwahns, welche Geschichte bekanntlich vom Anfang aller Cultur an bis jetzt eine endlose Reihe von Bändern einnimmt, in den mannigfaltigsten Abtheilungen, wie Grossenwahn, religiöser Wahn, Verfolgungswahn — in diesem Jahrhundert besonders litterarischer und Künstlerwahn. — Ihr warnendes Beispiel hat jedoch eine andere amerikanische Dame, Mrs. Pott, nicht abschrecken können dieses Thema noch weiter fort zu setzen. Diese Amerikanerin hat nämlich behauptet in einer englischen Bibliothek ein vergessenes Manuscript und zwar ein altes Notizenheft von lord Bacon aufgefunden zu haben, das seltsamerweise Worte und Sätze enthalten soll, welche auf eine innige Übereinstimmung mit Shakespeare's Sprache und Styl verweisen, ja eigentlich nur da vorkommen. Dieses Heft ist von ihr ausgegeben unter dem Namen *the Promos of formularies and elegancies being private notes, circa 1594 hitherto unpublished by Francis Bacon*, Verlag von Longmans, Green C°., London [1]). Dieses alles ist aber nur schwachbeinige Hypothese, welche viel Erfindungstalent und noch mehr Erfindungssucht beweist, aber wobei von wissenschaftlicher Untersuchung noch keine Spur zu entdecken ist. Diese bedeutende Lücke auszufüllen scheint sich besonders J. APPLETON MORGAN in seinem Buch der Shakespeare-mythus zur Aufgabe gestellt zu haben, denn dieser Schriftsteller führt der Bacon-theorie in einer breitschweifigen Vertheidigungsrede das Wort, und sammelt dabei alle Argumente an welchen das schwachbeinige Geschöpf sich festhalten muss um nicht umzufallen

Betrachten wir nun diese Argumente etwas mehr aus der Nähe. Wir bemerken gern sofort, dass diesem Verfasser wenigstens das Verdienst gebührt, dass er die Thatsachen bezüglich Shakespeare's Leben und das Theaterwesen untersucht und mit Fleiss geprüft und gesammelt hat. Nur betrachtet er sie ausschliesslich von seinem

---

[1]) Um sich von der Wichtigkeit dieser Übereinstimmung von Worten einen genügenden Begriff zu machen ist Dr. Engel's Brochüre einzusehen. Die erwähnte Dame muss eine geradezu erstaunliche Belesenheit besessen haben. Sie behauptet 6000 Bücher aus Shakespeare's Zeit eigens zu ihrem Zweck durchgelesen zu haben. Wer schaudert nicht bei dieser Zahl? Aber vielleicht ist das für eine Amerikanerin nur eine Kleinigkeit, wer weiss? Oder ist wohl aus Versehen eine Null — oder zwei zu viel da geschrieben? Im Lande der Milliarden könnte so etwas leicht geschehen.

Bacon-Standpunkte aus und dazu — was das schlimmste ist — nach dem Maasstabe unsrer Zeit und nicht im Rahmen der Renaissance, wo sie hineinpassen und erst dadurch ihre Bedeutung offenbaren Er begeht dann auch regelmässig den Fehler die Thatsachen falsch zu deuten oder falsche Conclusionen daraus zu ziehen. Aber sehen wir die Sache genauer an. Seine Hauptargumente sind diese.

1° das unergründliche Stillschweigen über Shakespeare bei berühmten Gelehrten und hervorragenden Personen der Zeit, wie Bacon, Raleigh, Spenser u. a. Wir haben nun dem Leser blossgelegt welche einfachen Ursachen dieses Stillschweigen erklären. Auch trifft es nicht nur Shakespeare, sondern alle andere Dramatiker aus Elisabeth's und Jacob's Zeit. Was wissen wir von MARLOWE, von GREENE, von FLETCHER, von MASSINGER? Nur BEN JONSON, weil er Hofdichter war und die Kunst verstand sich an vornehme Leute heranzudrängen, ist bekannter geworden. Wir wissen sogar von Shakespeare mehr noch als von Diesen. Ben Jonson's Zeugniss in seinem Lobgedichte und die Stellen in den Discoveries, bei Meres, Greene, Chettle u. s. w. genügen, die Zeitverhältnisse in Betracht genommen, um Shakespeare nicht für einen mythischen Namen, sondern für die Person, welche wir kennen, halten zu dürfen.

2° Dass Shakespeare über seine Dramen in seinem Testamente geschwiegen und keine Verordnungen über die Ausgabe oder das Eigenthumsrecht getroffen hat, was dem Baconist unbegreiflich erscheint, war, obgleich es für unsre Zeit höchst befremdend ist, nun einmal der damals herrschenden Ansicht gemäss. Shakespeare hat nicht für die Unsterblichkeit gearbeitet, nach der üblichen Phrase, welche oft sehr gedankenlos auf Dichter angewandt wird, sondern für seine Zeit, für seine Mitbürger; diese Arbeit hat ihn sein Leben lang beschäftigt gehalten, und mit der Vollendung derselben hat er auch sein Lebensziel erreicht, da er der Bühne Meisterwerke geschenkt und sich selbst und seinen Nachkommen ein bedeutendes Vermögen erworben hatte. Wer nun vom Dichter noch mehr verlangt, und es unbegreiflich findet dass er diesem Verlangen keine Rechnung getragen, der legt den Maasstab unsrer Zeit an und stellt Ansprüche, welche damals nicht anerkannt wurden,

mögen sie auch heute wie selbstverständlich gelten. Ben Jonson ist der einzige gewesen, der seine Bühnenarbeiten selbst sammelte und ausgab, er nahm aber eine andere Stellung in der litterarischen Welt ein als Shakespeare und war sehr eitel und ruhmsüchtig. Was nun die Herausgabe in Folio durch Hemminge und Condell betrifft, der Grund dafür ist ohne Zweifel zu suchen in einer Buchhändler-Speculation, da Shakespeare's Dramen die populärsten waren, und nebenbei mag diese Genossen des Dichters auch der Wunsch beseelt haben das Andenken ihres Freundes — er hatte ihnen in seinem Testamente Ringe nachgelassen als Erinnerung der langjährigen Freundschaft — auf etwas dauerhaftere Weise als die gewöhnliche vor der Vergessenheit zu schützen, eine Ehre, welche andern Dramatikern nicht einmal widerfuhr Denn hätte man mit allen dramatischen Dichtern der Zeit so verfahren wie mit Shakespeare, so wären wir gewiss im Besitz einer viel grösseren Zahl von Theaterstücken jener Zeit als jetzt der Fall ist und manche Frage über die Autorschaft dieses oder jenes Dramas wäre bald gelöst.

Wir ziehen aus allem vorhergehenden den Schluss dass Appleton Morgan den bekannten Grundsatz *il faut juger les faits d'après leurs dates* bei seinen Untersuchungen ganz und gar aus dem Auge verloren hat.

3° aber hat dieser Verfasser noch andere Argumente zu seinem Dienste. Shakespeare hätte unmöglich eine solche höchst gebildete Sprache schreiben können, da er nur Dialekt, kein reines englisch verstehen musste. Als ob ein geborener und mit einem solchen Genie für die Sprache begabter Schriftsteller wie Shakespeare nicht im Stande gewesen wäre seinem Styl die nöthige Eleganz beizubringen. Eigentlich ist diese Einwendung gegen Shakespeare's Autorschaft kaum eine Widerlegung werth, da sie nur im heutigen Zustande einige Bedeutung hat. Damals war das Verhältniss zwischen Dialekt und Schriftsprache ein ganz anderes wie heute. Beide näherten sich einander, es fand ein fortwährendes Hinüberströmen Statt, und Shakespeare hat neben seinen vielen lateinischen Wörtern für die Begriffe des abstrakten Denkens auch eine grosse Masse Volkswörter, die man, wenn man will, dem Dialekte beirechnen kann, und die auch wohl theilweise vom Lande hergekommen sind. Die

geschriebene Sprache und den Dialekt haben wir uns zu denken als zwei nahe an einander liegende Quellen; der Dichter konnte so gut aus der einen wie aus der andern schöpfen, und wer für das Volk schrieb, wie Shakespeare und seine Collegen, verschmähte den Dialekt keineswegs und brauchte ihn auch nicht zu vermeiden aus Furcht nicht verstanden zu werden. Erst wenn eine scharfe, Jahrhunderte lang fortbestehende Trennung zwischen der angenommenen Sprache einer Metropole und dem Dialekte der Provinz bestanden hat, ist es schwierig für einen aus dem Provinz gekommenen Schriftsteller den Dialekt ganz abzustreifen, wie z. B. Schiller sein ganzes Leben noch etwas Schwäbisch gesprochen haben soll, obgleich er, so viel wir wissen, es doch nicht geschrieben hat.

Dass nun weiter Shakespeare's Kenntnisse sich nie hätten ausdehnen können zu einer wissenschaftlichen Polyhistorik — wie Appleton Morgan behauptet — weil es noch keine öffentlichen Bibliotheken gab wo er studiren konnte, und es daher für den Menschen aus dem Mittelstande ausgeschlossen war sich so tief und vielseitig zu unterrichten, überhaupt auch der Fleischerjungen von Stratford — welchen malerischen Ausdruck der Verfasser sehr zu lieben scheint da er ungefähr auf jeder Seite seines Buches vorkommt — zu wenig in seiner Jugend gelernt hatte um diese Kenntnisse, falls er die Mittel binnen seinem Bereich hätte, verwerthen zu können; diese Argumente sind grossentheils Voraussetzungen, welche auf unwahren Gründen beruhen. Denn ob es nun öffentliche Bibliotheken gegeben habe oder nicht, die Litteratur der Renaissance, besonders die italienischen Novellen, aber auch die Übersetzungen der Klassiker waren allgemein verbreitet, und in Händen von Vielen, worüber uns die wiederholten Ausgaben, Sammlungen und Übersetzungen sogar von heute wenig bekannten lateinischen Autoren zur Genüge Auskunft verschaffen. Shakespeare wird wohl keine Privatbibliothek, so reich versehen wie Dichter und Schriftsteller von heut zu Tage die zu ihrem Bedarf zu Stande bringen, besessen haben. Ist das aber ein Hinderniss sich Kenntnisse zu verschaffen? Ist es denn unmöglich dass ein Geist wie der Shakespear'sche, der nichts umsonst las, der wie die Biene aus allen Blüthen Nahrung sog, sich aus fünfzig oder hundert aber ausgewählten und vorzüglichen Büchern sich so gut und besser unterrichten konnte als Andere

aus hunderten und tausenden von Büchern? Kommt es einzig und allein auf die Zahl der Bücher an, die man gelesen hat, um reiche und tiefe Kenntnisse zu besitzen? Oder giebt es nicht oft ein Buch aus dem man unendlich viel neben dreissig andern aus denen man nur sehr wenig lernen kann? Und die Zahl der unnützen Bücher, — nach damaliger Ansicht, wohl zu verstehen — war im XVI Jahrhunderte nicht gross. Man hatt weniger zu befürchten als heute dass man sich ein unbedeutendes oder schlechtes Buch anschaffte. Und was man las trug meistens auch Früchte.

Dass Shakespeare Zeit und Gelegenheit gehabt hat, sich zu unterrichten, was Appleton Morgan durchaus in Abrede stellt, ist kaum eine Frage. Die Zeit seiner theatralischen Thätigkeit fängt erst 1585 oder 1588 an, also in seinem 22 oder 24 Jahre, und sind wir denn gezwungen zu glauben dass er sofort in den ersten Jahren, ehe er sich durch grosse Erfolge berühmt gemacht, von allen Studien abgezogen wurde und alle seine Zeit und Arbeitskraft der Bühne widmen musste. Eigentlich sind diese Argumente von Appleton Morgan nicht besser als kleinliches Gerede, wobei stillschweigend vorausgesetzt wird, dass was einem gewöhnlichen Menschen unmöglich vorkommt, darum auch ausser dem Bereich eines genialen, mit aussergewöhnlichen Fähigkeiten ausgestatteten Geistes sein muss. Es sind doch Beispiele bekannt von andern grossen Männern — ich nenne nur Winckelmann, Schliemann — welche in mühseliger Lage und unter grossen Bedrängnissen sich die schwierigen klassischen Sprachen und allerlei Kenntniss von vielumfassender Art eigen gemacht haben. Und das wäre von einem Shakespeare nicht zu erwarten! Und wenn das nicht möglich war weil er aus der Provinz kam und in London keine Zeit zum Studium hatte, wie steht es denn mit Greene und Marlowe? Wo haben denn Diese ihre grosse Belesenheit im Alterthum und ihre Kenntniss von fremden Sprachen hergeholt? Und Ben Jonson? Aber, wird man einwenden, dieser hat auch ein Paar Jahre an einer Universität studirt Ja wohl, aber das zeigt sich auch. Ihre klassischen und sonstigen gelehrten Kenntnisse gehen tiefer als die von Shakespeare. Man hat über Shakespeare's Wissenschaft immer etwas gefabelt. Erst hat man geglaubt, Shakespeare sei ein ganz ununterrichteter Mensch gewesen, der wenig lateinisch und gar kein griechisch verstand, und Mancher findet es heute noch zweifelhaft ob

er wohl französisch oder italienisch gekannt habe. Später sind Andere gekommen, die als ihre Meinung bekundet haben, Shakespeare habe ungefähr alles gewusst was damals zu wissen war, und sie haben sich bemüht an verschiedenen Stellen aus seinen Werken nachzuweisen, dass er die unbekanntesten Bücher, die abstruseste Gelehrsamkeit hat durchstudiren müssen, und mit den winzigsten Kleinigkeiten, wie die Topographie einer norditalienischen Stadt, hat bekannt sein müssen. Müssen wir nun zwischen diesen Gegensätzen wählen, und giebt es denn gar keinen Mittelweg, der ungleich wahrscheinlicher ist? Schlagen wir Ben Jonson's oder Marlowe's Werke sogar auf neben Shakespeare's Dramen, so muss es doch unsre Aufmerksamkeit ziehen, dass Marlowe und Ben Jonson eine viel tüchtigere und in Details gehende Kenntniss der klassischen Welt offenbaren als Shakespeare, während Dieser seine innige Vertrautheit mit der schönen Litteratur der Zeit, den romantischen Sagen oder Folklore wie man es jetzt heisst, an den Tag legt, aber ohne dass es dabei nöthig ist eine gelehrte Grundlage vorauszusetzen, daneben auch einige wissenschaftlichen oder philosophischen Schriften muss gelesen haben, wie über Medicin, von Paracelsus, Giordano Bruno u. a. so wie man mit Recht vermuthet hat. Dazu gesellte sich als die Hauptsache eine reiche Fülle von Kenntnissen des täglichen Lebens, welche entweder gewissen Berufszweigen angehörten deren Terminologie und gebräuchlichste Worte er kannte [die Arzneilehre und Medicin, das Gerichtswesen, das Seemannswesen] oder aus der Naturbeobachtung geschöpft waren, von den Pflanzen, vom Gartenbau, von der Landwirthschaft, vom Jagd- und Forstwesen, endlich von Thier und Mensch. In der Zeit nun, wo er lebte, erschlossen sich solche Kenntnisse — da die Zeit der Handbücher, Compendien und von Brockhaus noch nicht gekommen war, überhaupt das Bücherwesen weit mehr die klassische Gelehrsamkeit umfasste und andere Kenntnisse, der Natur und besonders von Erwerben und Berufen noch wenig in seinen Kreis hineinzog — ohne Zweifel viel eher einem mit einer ausserordentlich feinen Beobachtungsgabe ausgestatteten Menschen, wie wir uns Shakespeare zu denken haben, als dem fleissigsten Bücherstudium. Shakespeare hat in dem grossen Buche der Natur gelesen, hat man richtig gesagt, und das haben im XVI Jahrhundert nur Wenige vermocht.

Appleton Morgan's Theorie, dass Shakespeare nur der Theater-

direktor gewesen, der die Werke von Andern, Bacon, Raleigh [und der Himmel weiss wer noch mehr, denn der Verfasser stellt es dem Leser anheim sich die Zahl der Inhaber eines Stückleins des Shakespear'schen Geistes nach Belieben gross oder klein zu denken, es sind ja Spuren von Medicinern, von Juristen u. s. w. in diesen Dramen ersichtlich [1])] für seine Bühne zugestutzt, mit komischen Scenen und schlagenden Effecten versehen und in dieser Umgestaltung mit Genehmigung der Verfasser auf seine Bühne gebracht, ist das vernunftwidrigste Märchen das auszudenken wäre. Diesen Unsinn in seine Bestandtheile zu zerlegen ist überflüssig, darauf will kein gesunder Kopf noch einige Mühe verwenden. Aber ein analoger Fall, woran die Theorie gleich wie der Basilisk sich spiegeln kann jedoch, fürchten wir, ohne zu sterben, ist unschwer aufzustellen. Was würde man in Deutschland sagen, wenn einer im vollsten Ernste behauptete, Goethe's Faust sei folgendermassen entstanden. An einem lustigen Abend in Weimar sei einmal die ganze Gesellschaft, welche poetische Talente besass oder sich für die Poesie begeisterte, alle Herren und Damen, der Herzog, die Herzogin-Mutter Amalie, Corona Schröter, Wieland, Knebel, Herder, Musäus und wer noch sonst da war, auf den Einfall gerathen, Jeder solle ein Gedicht über ein aufgegebenes Thema schreiben, z. B. über die alte Volkssage vom Zauberer Faustus; und damit ein Ganzes daraus werde, müsse man es Goethe als dem Poeten von Beruf und in Theatersachen gut erfahren auftragen diese Gedichte aneinanderzuleimen, hie und da zu streichen oder anzufüllen, kurz ein Werk für die Weimarer Bühne daraus zu machen. So sei denn der Faust entstanden. Wäre diese Erfindung ernsthaft gemeint nun dummer und lächerlicher als die Herausgebertheorie von Appleton Morgan? Mich dünkt, sie halten sich so ziemlich die Wage. Ist es am Ende unsres Werkes noch nöthig zu betonen, dass Shakespeare's Dramen eine organische Einheit besitzen, die Lebensarbeit eines grossen Genius zusammenfassen, in welcher die Stufen seiner Entwicklung deutlich zu verfolgen sind, und die, als Ganzes betrachtet, sich unter allen poetischen Werken der Zeit unterscheiden durch einen poetischen Styl, wie kein andrer Dichter den besass, und aus

[1]) Appleton Morgan, der Shakespeare-Mythus S. 257 ff.

welchen eine Anschaulichkeit in der Schilderung der Menschen, eine unendliche Schöpfungskraft zu uns sprechen, neben welcher das Talent andrer gleichzeitigen Dichter uns sehr ärmlich und bald in seiner Kraft erschöpft vorkommt. So lange noch Leute leben werden, die wahres Gefühl und Verständniss für die Schönheit dieser Dramen besitzen, werden sie immer weigern zu glauben, diese Meisterstücke der Poesie seien das Werk von verschiedenen Händen oder auf fabrikmässige Weise zu Stande gekommen, wie so manche Production unsrer Zeit Wer Hamlet geschrieben, hat auch Romeo und Julia geschrieben, wer Romeo und Julia geschrieben, hat auch den Sturm geschrieben. Nur über wenige Werke · Heinrich VI, Pericles, Titus Andronicus, Heinrich VIII, Timon von Athen — können Fragen der Autorschaft erhoben werden, die aber auch bei den Gelehrten ihre Besprechung schon lange gefunden und grossentheils zu Gunsten Shakespeare's entschieden wurden.

Eine Theorie, welche weniger der gesunden Vernunft ins Gesicht schlägt als diese Herausgebertheorie, wäre dennoch dass Bacon allein für den Verfasser zu gelten hätte. Dafür aber liegt nicht der geringste wirkliche Beweis vor. Männer, die sich mit Bacons Leben beschäftigt haben, das weil er Staatsmann war viel weniger dunkle Seiten bietet als das von Shakespeare, haben kein Wort zu Gunsten dieser Theorie gesagt, noch selbst davon Notiz genommen. Und auch ohne alle Besonderheiten in Bacon's Leben genau zu kennen, bieten sich schon sofort Widersprüche, welche die Baconisten nicht im Stande sind aus dem Weg zu schaffen. Bacon's Ansichten über die Poesie sind bekannt aus seinen Essays und philosophischen Werken. Sie sind diejenigen der klassischen Schule, gleich wie Sidney in seinem *Defence of Poetry* will er das belehrende, die Allegorie in der Poesie als Hauptsache anerkannt haben. Auch erzählt man — in wie fern es begründet ist weiss ich aber nicht — dass er in der Jugend, als Student mitgearbeitet hat unter sieben Andern an dem klassischen Drama *the Misfortunes of Arthur*. Aber, wie es dem auch sei, dass ein klassisch geschulter Geist, der die Allegorie bewundert, und in seinem *Wisdom of the Ancients* die mythologischen Fabeln nach ihrer Nutzanwendung verstehen will, nicht Shakespeare's Dramen kann geschrieben haben, ist deutlich. Eben so wenig glaublich ist es dass ein so echter, analysirender und mit kühlem Blicke die Dinge

betrachtender Philosophengeist wie der Bacon'sche eins gewesen sein sollte mit der farbenreichen von Bildern erfüllten Phantasie, und dem alle Dinge synthetisch betrachtenden und in ihrem Ganzen wiederschöpfenden Geiste Shakespeare's. Zu solchen wunderlichen Kunststücken giebt die Natur sich nicht her, und wer etwas von ihren Gesetzen versteht, nach welchen sie schafft, wird diese Vereinigung geradezu für eine Naturwidrigkeit halten. Man denke nur an Schiller; wie sehr hat sein philosophisch angelegter Geist oft seiner poetischen Auffassung und besonders seinem Gefühl für die Erscheinungen selbst geschadet! Wie abstrakt ist er nicht manchmal, wo ein andrer Dichter, Goethe z. B. das Concrete und Farbige vorgezogen hätte.

Aber auch, wenn die Natur ein solches Wunder geschaffen hätte wie ein Bacon-Shakespeare in einer Person, so muss noch unwidersprechlich nachgewiesen werden, dass diese Person mit der Bühne sein Leben lang die direkteste und innigste Verwandtschaft gehabt hat, denn der Verfasser der Shakespear'schen Dramen beweist in jeder Zeile dass er für sein Theater, für seine Truppe geschrieben, ihren Gaben die Gelegenheit zu glänzen hat verschaffen wollen. Wenn Bacon ein Dichter gewesen wäre — was er nicht ist — so hätte er vielleicht ein Buch-drama schreiben können von poetischem und gelehrtem Werthe, nie aber diese Shakespear'schen Dramen, in welchen sich eine so innige Durchdringung von schauspielerischer Schönheit mit der dramatischen und poetischen offenbart, wozu nur ein grosses und dazu noch durch eine lange Bühnenpraxis geschultes Talent im Stande war. Hat Bacon nun Jahre lang in einem solchen Verhältniss zu der Bühne gelebt, ist er Schauspieler oder Theaterdirektor gewesen? Die Baconisten, welche ihre Theorie aufrecht erhalten wollen, sollten doch einmal positive Beweise aus Bacons's Leben selbst geschöpft herbeiführen von der selben Kraft wie die positiven Beweise aus Shakespeare's Leben, und nicht solche, die auf einem erbärmlichen hokus pokus beruhen, wie die zufällige entfernte Übereinstimmung von Geringfügigkeiten und Kindereien, sondern auf Logica; dann erst wäre die Theorie der Überlegung werth. Aber die bisherigen negativen Beweise aus Shakespeare's Leben geschöpft sind für den Kenner ohne Werth; und die andern, die Übereinstimmungen von Wörtern und Sätzen gehören in jedes Gebiet, ausgenommen in das der Wissenschaft.

en ve

TEN.

EN.

pe von S

. . .
. . .

. . .
. . .
. . .
. . .

Gruppe.

. . .
. . .

Daten 1

. . .
. . .

NACHTRAG.

S. 308. — Der fundamentale Grundsatz der Schopenhauer'schen Philosophie ist der Unterschied zwischen der Erkennung der Dinge durch den Willen und der willenlosen Anschauung der Dinge, oder wie er selbst es genannt hat, zwischen der Welt als Wille und der Welt als Vorstellung. Nur die letztgenannte, willenlose Anschauung lehrt uns die Idee kennen. „Der Intellect", sagt S., „erkennt nur die Beziehungen zwischen den Dingen, in so fern diese zum Willen oder zu einander in Verbindung stehen. Der Intellect kommt aber von der Erkennung der Beziehungen zu der der Dinge selbst; er erkennt dann im einzelnen Dinge das Wesentliche und daher die ganze Gattung derselben; folglich hat er zu seinem Objekte jetzt die Ideen, in meinem mit dem ursprünglichen Platonischen, übereinstimmenden Sinne dieses so gröblich missbrauchten Wortes (!); also die beharrenden, unwandelbaren, von der zeitlichen Existenz der Einzelwesen unabhängigen Gestalten, die species rerum, als welche eigentlich das reine Objektive der Erscheinungen ausmachen. Als das Resultat der Summe aller Relationen ist die Idee der eigentliche Charakter des Dinges, aber nicht das Ding an sich, denn das ist der Wille (Ergänzungen zum Dritten Buch, cap. 29)." Nach Schopenhauer ist es die willenlose Betrachtung der Dinge, welche sie uns so reizend macht, und so glaubt er allen Kunstgenuss erklären zu müssen. Ein hübsches Beispiel, an welchem er diese Theorie nachweisen will, ist folgendes. Der eigenthümliche Genuss, den der Reisende beim Durchwandern eines fremden Ortes empfindet, rührt nach S. daher, dass er diesen Ort ganz willenlos betrachten kann weil gar keine Beziehungen des eigenen Interesses zwischen ihm und dem Orte vorhanden sind.

Sein Genuss ist also ungetrübt durch Überwägungen und Erinnerungen, welche der Egoismus herbeiführt. Wir wollen es weiter dem Leser überlassen, was er von dieser Analyse des Kunstgenusses und andrer, nach S., mit dem Kunstgenusse verwandten Empfindungen für wahr halten oder verwerfen will. Interessant ist aber Schopenhauer's feine Unterscheidung zwischen der künstlerischen Idee und dem abstrakten Begriffe. Wir citiren darum noch ein Paar Stellen aus seinem Werke. Über die Ähnlichkeit zwischen beiden bemerkt er das folgende. „Die ursprüngliche und wesentliche Einheit einer Idee wird durch die sinnlich und cerebral bedingte Anschauung des erkennenden Individuums, in die Vielheit der einzelnen Dinge zersplittert Dann aber wird durch die Reflexion der Vernunft jene Einheit wieder hergestellt, jedoch nur in abstracto, als Begriff universale, welcher zwar an Umfang der Idee gleichkommt, jedoch eine ganz andere Form angenommen, dadurch aber die Anschaulichkeit und mit ihr die durchgängige Bestimmtheit eingebüsst hat In diesem Sinne (jedoch in keinem andern) könnte man die Ideen in der Sprache der Scholastiker, als universalia ante rem, die Begriffe als universalia post rem bezeichnen; zwischen Beiden stehen die einzelnen Dinge, deren Erkenntniss auch das Thier hat (Ergänzungen zum dritten Buch, cap. 29)." Aber bereits die Scholastiker des Mittelalters, die Realisten haben der Verwechslung der Idee mit dem Begriffe nicht entgehen können und dadurch die Opposition der Nominalisten hervorgerufen. Über den Unterschied zwischen Idee und Begriff sagt Schopenhauer noch folgendes. „Der Begriff ist abstrakt, diskursiv, innerhalb seiner Sphäre völlig unbestimmt, nur ihrer Gränze nach bestimmt. Die Idee hingegen ist durchaus anschaulich und obwohl eine unendliche Menge einzelner Dinge vertretend, dennoch durchgängig bestimmt. Die Idee ist die vermöge der Zeit- und Raumform unsrer intuitiven Apprehension, in die Vielheit zerfallene Einheit, hingegen der Begriff ist die, mittelst der Abstraction unsrer Vernunft, aus der Vielheit wieder hergestellte Einheit". „Die Idee entwickelt in dem, welcher sie gefasst hat, Vorstellungen, die in Hinsicht auf den ihr gleichnamigen Begriff neu sind, sie gleicht einem lebendigen, sich entwickelnden, mit Zeugnungskraft begabten Organismus, welcher hervorbringt was nicht in ihm eingeschachtelt lag. Der Künstler ist

sich der Absicht und des Zieles seines Werkes nicht in abstracto bewusst, nicht ein Begriff sondern eine Idee schwebt ihm vor. Hingegen Nachahmer, die Manieristen, gehen in der Kunst vom Begriff aus; sie merken sich was in ächten Werken gefällt und wirkt, machen sich es deutlich, fassen es im Begriff, also abstrakt auf, und ahmen es nun, offen oder versteckt, mit kluger Absichtlichkeit nach. (Drittes Buch, die Welt als Vorstellung § 49).

S. 349. — Ich will nicht versäumen den Leser an dieser Stelle noch nachträglich bekannt zu machen mit dem Inhalte eines interessanten Werkchens über die Natur des Komischen, das ich leider zu spät kennen lernte um es im Verlauf von Cap. IV besprechen zu können.

Hecker, die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen, Berlin 1878. Der Verfasser theilt seine Untersuchungen in zwei Theile. Erst untersucht er selbständig die Entstehung des Lachreflexes auf physischem Boden, darnach die Empfindung des Komischen auf dem Gebiete der Psychologie, und schliesslich versucht er zwischen beiden ein Band aufzufinden.

Durch den Kitzel, bemerkt er, entsteht eine Reizung des Sympathicus, welche eine Verengerung der Blutgefässe zur Folge hat und dadurch findet eine Abnahme im Druck des Blutes auf das Gehirn Statt, welche bei längerm Anhalten eine grosse Gefahr für das Leben herbeiführen würde. Diese Gefahr wird aber beseitigt durch die Ausathmung, welche beim Lachen schnell und kräftig geschieht, und in Folge dieser Ausathmung wird das Blut wieder nach dem Gehirn zurückgetrieben. Das Lachen ist demnach eine zweckmässige Reflexbewegung, welche die Aufgabe erfüllt, die durch den Kitzel verursachten negativen Druckschwankungen im Gehirn durch eine entsprechende Drucksteigerung zu compensiren. Was den andern Theil der Untersuchung, die Empfindung des Komischen, anlangt, so liegt die Hauptsache beim Verfasser darin, dass er die Natur aller Gefühle im allgemeinen von der Assimilation abhängig stellen will. Wenn nämlich eine neue Vorstellung schnell und ungestört mit einer andern, eben im Bewusstsein vorhandenen oder mit einer aus dem genannten Vorstellungscomplex durch jene

geweckten Vorstellung in Verbindung stehen kann, so erzeugt sie ein angenehmes Gefühl; geschieht dies aber nicht oder nicht sofort und leicht, so entsteht ein unangenehmes Gefühl. Nun sucht er die Empfindung des Komischen zu erklären durch die Annahme, dass ein unangenehmes und ein angenehmes Gefühl zu gleicher Zeit erweckt werden. Unangenehm ist das Gefühl in so fern die neue Vorstellung unsren allgemeinen Vorstellungen des Vernünftigen, Passenden, Zweckmässigen, Schönen u. s. w. widerspricht. Wir haben nämlich in uns gewisse Ideenkreise herausgebildet, logische, praktische, ethische, aesthetische und religiöse Normen, und mit diesen gerathen neue Vorstellungen in Berührung. Angenehm ist uns dasselbe Gefühl auch, da es zu gleicher Zeit unserm Egoismus, dem sich besser oder gescheidter Dünken [man erinnere sich Hobbes' Lehre des Komischen] zusagt und diese Empfindung bei uns lebhaft erweckt. Durch diese zweifache Berührung nun in entgegengesetztem Sinne entsteht ein Schwanken. Die neue Vorstellung muss sich entweder mit der alten assimiliren können oder muss sie verdrängen. Denn das Gesetz der Enge unsres Bewusstseins macht, dass die Apperception nur auf eine Vorstellung zugleich mit gleicher Schärfe gerichtet sein kann. Der Verfasser nennt darum das Komische einen beschleunigten Wettstreit der Gefühle, d. h. ein schnelles Hin- und Herschwanken zwischen Lust und Unlust; und er findet einen ganz analogen Fall auf physischem Boden, wenn wir auf einer glänzenden Oberfläche ein Bild reflektirt sehen. Wir können dann weder das Spiegelbild deutlich fassen, weil der Glanz daran hindert, noch auch den reflektirenden Gegenstand, weil das Spiegelbild ihn nicht deutlich sehen lässt. Und wegen dieses raschen Hin- und Herschwankens ist man sich der darin enthaltenen angenehmen und unangenehmen Gefühle gar nicht bewusst.

Das Band, das er zwischen Beiden, den äusserlichen Erscheinungen des Lachreflexes und der komischen Empfindung, gefunden hat, besteht nun darin, dass er dasselbe Zeichen der Gefässverengerung, die Erweiterung der Pupillen, das beim Kitzel wahrgenommen wird, auch bei der Erzählung eines komischen Vorfalles bei einigen Leuten beobachtet hatte. Darum glaubt er der Überraschung durch die plötzlich auftretende neue Vorstellung, welche sich assimiliren

will aber es nicht sofort kann, dieselbe Wirkung auf das physische Gebiet zuerkennen zu müssen wie dem Kitzel, und so stellt er Beide völlig gleich.

S. 491. Der mit der Evolutionsphilosophie näher bekannte Leser wird gewiss sofort gewahr werden, dass die Definition der Leidenschaft als die consequente Richtung des Gefühls auf ein Objekt oder das einseitig Ausströmen des Gefühls in völligem Einklang steht mit HERBERT SPENCER'S Lehre der Bewegung. Spencers's Gesetz der Bewegung ist, dass diese immer folgt in der Richtung der stärksten Anziehung oder des geringsten Widerstands oder der Resultante Beider. [First Principles, New-York 1885, Ch. IX the Direction of Motion.] Dieses Grundgesetz, das bereits in dem Reflexe und in der Trieb- und Willensbewegung seine unleugbare Anwendung findet, und bei den Psychologen ohnedem bekannt ist als der psychologische Satz, dass wenn einmal eine Nervenbahn zur Vermittlung eines Reflexes oder einer Willensbewegung gedient hat, dieselbe die Neigung behält öfters davon in Anspruch genommen zu werden, muss ohne Zweifel auch jenem Complexe von Gefühlen und Willensäusserungen, das wir Leidenschaft nennen, zur psychologischen Unterlage dienen. Auch das Tragische, das nach unsrer Meinung, in einer zu einseitigen Herausbildung der Geisteskraft oder der Leidenschaft besteht, lässt sich sehr wohl auf dieses Grundgesetz zurückführen. Und auf der andern Seite findet der Zwang, den unsre Umgebung uns auflegt, damit wir lernen die ins Tragische überschlagende Einseitigkeit zu bekämpfen, seinen Ursprung und seine Berechtigung in dem grossen Evolutionsgesetze des Gleichgewichts. Das Gleichgewicht ist das unumgängliche Ziel, wohin alle Fortbildung und Entwicklung gerathen muss, und es herrscht momentan in der Form des beweglichen Gleichgewichts, d. h. wenn ein Theil eine Bewegung ausführt so führt darnach ein andrer eine Gegenbewegung aus. Auf uns Menschen angewandt heisst es so: Wenn wir das Gleichgewicht zerstören durch unsre Leidenschaft, so wird es von der andern Seite, aber auf unsren Kosten, wieder hergestellt.

Man sehe hierüber besonders First Principles, ch. XXII Equilibration § 174.

REGISTER.

Die Capitel sind mit I, II, III, IV, V, die Anhänge mit A, B, C verzeichnet. Für einzelne Stellen oder Details in einem Stücke von Shakespeare schlage man das betreffende Drama im Register nach, für einen darin vorkommenden Charakter den Namen desselben in der alphabetischen Reihenfolge, oder die Rubrik Komische Charaktere bei Shakespeare.

Aaron, der Mohr, ein Urbild der romantischen Schule A 521, 533, 537, 542.
Adam in Wie es euch gefällt II 183.
Addington Symonds, the Predecessors of Shakespeare A 508, 512 f, 517.
Adriano de Armado, don, II 165, 188, 189; V 430.
Aeschylus, V 475 ff.
Agrippa von Nettesheim, IV 407, 410.
Alain Chartier, II 125.
Alcibiades, IV 312.
Allegorik, die, sieh die Moralität.
Amme, die, in Romeo und Julia II 172, III 270, 431.
Amyot, II 91.
Andreas von Fieberwang, Junker, II 188.
Angelo, III 270.
Anna Page, II 175, V 464.
Anna, Königin, in Richard III, V 464, A 533.
Anti-masque, II 72.
Antonio, der Schiffskapitän, II 175.
Antonio in Kaufmann von Venedig II 185.
Antonius, III 270, A 537.
Apemantus, III 270, IV 312, 400.
Appius and Virginia, II 128, A 512.
Appleton Morgan, der Shakespeare-Mythus, C 591 ff.
Apotheker in Romeo und Julia, II 175.
Arden of Feversham, sieh Domestic Plays.
Ariost, II 187.
Aristophanes, IV 404.
Aristoteles, II 158, Poetik III 209 ff, 255, V 473.
Arnim und Brentano, des Knaben Wunderhorn, A 539.
Arthur, König von England, A 531.
Arundel, Graf, II 150.
Ascham, Roger, II 68, Toxophilus, II 84 f; II 155, 159.
Aubrey, John, C 570.
Autolycus sieh Bettler.
Ayrer, Jacob, II 87.
A Woman killed with Kindness sieh Domestic Plays.

Babington, II 105.
Bacon, lord, II 68, 76, 155, 158, IV 333, 407, 409, C 583; B.'s Ansichten über Poesie, C 598.
Bacon-theorie, die, C 590 ff.
Baglioni, die, von Perugia, A 531.
Bale, John, II 127.
Balzac, II 161.
Banquo, III 270.
Bardolph, II 173, 176.
Barklay, Alexander, II 125.
Bauer, der, in Antonius und Cleopatra, II 182, V 447.
Beaumont und Fletcher, I 42; II 130, 192; III 250, 277; IV 341, 351, 416 (das Bizarre), A 527.
Beatrix, V 464.
Beccaria, II 150.
Bekker, Balthazar, IV 411.
Bellay, du, II 94.
Belleforest, cent histoires tragiques, II 79.
Benedick, II 188.
Ben Jonson, I 43; II 114, 155, 165, 192; III 250; IV 340, 351; V 469; A 524, 526; B 545; C 570, 574, 576, 584. Einzelne Werke: Sejanus und Catilina, II 119; Every man in his Humour II 166; Every man out of his Humour, II 143, 166; Alchymist, II 166; Fox, II 167, 187.
Benserade, II 161.
Bentham, II 150.
Benvenuto Cellini, II 64, III 242.
Benvolio, II 188; V 431.
Berlioz, C 571.
Bernardino, II 170.
Betterton, Schauspieler, C 570.
Bettler bei Shakespeare, II 179.
Bianca, II 172.
Bibel, die, IV 397.
Biron, II 188, 190; V 430.
Bluttragödien, A 517, 530.
Boccaccio, II 156, IV 404.
Bodin, IV 404.
Boileau, II 96.
Bootsmann im Sturm, II 170.
Bossuet, II 148.
Bordellwirthin in Pericles, II 170.
Boult in Pericles, II 170.
Boyet, II 190.
Brakenbury, II 175.
Brandt, Seb., II 80.
Brantôme, II 91, IV 404.
Browne's Religio Medici, II 92.
Brutus, III 270, 287.
Brutus, König von England, A 531.
Bruyère, la, II 98, 148.
Buchanan, II 80.
Burbadge, III 206, 275, 277.
Burton, Anatomy of Melancholy, II 92, 158.
Byron, lord, IV 325, 351; A 507, 513.

Caius, Dr., II 174.
Caius in Lear, II 183.
Cambyses, sieh Preston.
Camden, II 68, 80.
Campanella, IV 407.
Canace, sieh Sperone Speroni.
Capulet, der alte, V 431.
Cardanus, III 242, IV 407.
Cassio, III 270, V 447.
Cassius, III 285.
Castiglione's Cortegiano, II 77, 156 ff, 160.
Celtes, Conrad, II 61.
Cent nouvelles Nouvelles, II 91.
Cervantes, II 171, III 269, V 426.
Challenge (the) for beauty, I 42.
Chapman, I 42; II 155, 192; III 249, 277; A 506, 511, 526, 532.
Charles d'Orléans, II 125.
Charmian, II 172.

Chaucer, Geoffrey, I 6; II 59, 60, 125, 156; III 238.
Chettle, II 121; Tragedy of Hoffmann, A 517; Vertheidigung Shakespeare's, A 530, C 570.
Children (the) of the King's Chapel, II 73, 133.
Chronicle plays, II 129.
Cicero, II 156, 159.
Cinthio, Giraldo, II 119, V 472, A 532.
Clément Marot, II 91.
Cleopatra, III 270, V 465.
Cloton, II 188, IV 400.
Clowns bei Shakespeare, II 179 ff; IV 400.
Collins, A 511.
Columbus, IV 408.
Constance, Königin in König Johann, V 464.
Contention (the whole) between Lancaster and York, II 129, III 297.
Copernicus, IV 408.
Cordelia, I 11, V 465.
Coriolan, A 537.
Cornaro, III 242.
Cornelius in Hamlet, sieh die Gesandten.
Cornelius in Cymbeline, sieh Hausärzte.
Cranmer, II 66.
Cranach, II 125.
Cressida, V 465.
Cunningham's Extracts, C 570.

Dalberg, II 61.
Damon and Pythias, II 118, A 514.
Daniel, II 119, 155; A 535, C 574.
Dante, II 125, 156; III 238.
Davenant, II 114.
Decker, I 42, II 130, 192; III 249, 277.
Demosthenes, II 159.
Desdemona, III 270, V 465.
Devrient, III 274.
Diener und Hausleute bei Shakspeare, II 182 ff.
Domestic Plays, II 129, 141; III 250, V 469.
Dortchen Lakenreisser, II 172.
Dowden, über Titus Andronicus, A 517; seine Entwicklungsgeschichte, B 545.
Dromio, sieh Diener.
Dryden, II 114.
Dubartas, II 161.
Duke of Milan, I 42.
Dumain, II 190.
Dumm, II 190.
Dumb-shows, III 245.
Dunbar, II 125.
Durer, II 62, 125.

Eckermann, B 558.
Eckhard's Mystik, A 540.
Edmund, IV 356, V 451.
Edward III, Pseudo-play, *sieh* Pseudo-plays und Historien.
Elbogen, II 170, 172.
Eliot, George, IV 373, V 454.
Emilia, II 172, III 270.
Englische Sagen, II 80.
Ennius, II 156.
Erasmus, II 65.
Euphuismus, sieh Lyly.
Euripides, II 69, V 475 ff.
Every Man, sieh Hekastus.

Fabian, II 183.
Falstaff, sir John, II 165, 187, 190; III 270; IV 400; V 437.
Faulconbridge, II 188.
Fénélon, II 148.
Fenton, II 175.
Ferrex and Porrex, sieh Gorboduc.

Feuerbrünste wodurch Schriften über Shakespeare zerstört worden, C 587 ff.
Fischart, Joh., II 88.
Flaubert, IV 404.
Flink, sieh Diener.
Florio, II 77.
Fluellen, II 174, 176.
Folio-Ausgabe, erste, sieh Hemminge.
Folio-Ausgabe, dritte, A 525.
Ford, II 130, 175; III 277, 285; IV 341.
Ford, frau V 464
Francesca da Rimini, A 531.
Francisco, Bruder, II 175.
Freytag, IV 381, 411.
Fritschlin, Nicod., II 89.

Galilei, IV 408.
Gammer Gurton's Needle, sieh Still.
Garnier, II 119, A 524.
Garrick, III 274, 294.
Gascoigne's Jocasta II 69, 118.
Gavin Douglas, II 125.
Gefängnisswärter in Maass für Maass, II 175; in Cymbeline, II 182.
Geiler von Kaisersberg, II 80.
Geistliche bei Shakespeare, II 175, V 431.
Gertrude, V 465.
Gesandten, die, bei Shakespeare II 184.
Gessner, IV 408.
Giordano Bruno, I 44. IV 407.
Giovanni della Casa's Galatea, II 77.
Glücksritter bei Shakespeare, II 186 ff.
Goethe, II 171, III 269, IV 338; G.'s Humor, 368, 374, 398; V 500; G.'s Symbolik, B 566.
Goneril, V 465.
Gongora, Luis de, II 160.
Gorboduc, II 118, V 479, A 512.
Gosson, School of Abuse, II 132.
Gottfried von Strassburg, III 238.
Gottsched, II 90.
Gower, II 60, 125.
Grämlich, II 170.
Gratiano, II 185.
Gray, A 511.
Greene Robert, I 41; II 116, 130, 155, 161, 178 (Landleben); A 527; a Groat's worth of Wit, A 529 ff; C 570, 574, 576.
Gryphius, II 87.
Guevara, II 160.
Guildenstern, II 187, 190.

Hall's Chronik, II 80.
Hamlet, III 270, 285; IV 368, 371; V 427, 447; A 537.
Handwerksleute bei Shakespeare, II 170.
Hans Sachs, II 88.
Harvey, IV 409 f.
Haupt- und Staatsaktionen, II 88, III 247.
Hausärzte bei Shakespeare. II 175.
Hawes, II 125.
Heine, IV 351, 358; sein Humor 362.
Heinrich VI, V 432, 434 ff, 488; A 533.
Heinrich IV, V 434 ff.
Hekastus, II 126.
Helena in Sommernachtstraum, II 172, V 465.
Helena in Ende gut Alles gut, III 270.
Hemminge und Condell's Folio-Ausgabe, A 522, C 570, 578 ff, 593.
Henry Savile, Sir, II 68.
Henry Bolingbroke, III 270.
Henry Hotspur, III 270 285. V 437.

Hentzner, II 150
Herder, Stimmen der Völker, A 539.
Hermia, II 172.
Hermione, V 465.
Herzogin von Amalfi, I 42.
Heywood's Interludes, II 128.
Heywood, I 42; II 116, 130; III 250.
Higgins, II 80.
Historien, II 129, III 297.
Historische Methode in der Litteraturgeschichte, A 509 f.
Hippolyta im Sommernachtstraum, V 431.
Hobbes' Erklärung des Komischen, IV 344.
Hoffmann, sieh Chettle.
Hoffmannswaldau, II 160.
Holinshed's Chronik, II 80.
Holofernes, II 165, 189, V 430.
Holzapfel, II 170, 172.
Honest Whore (the) I 42.
Hooker, II 68.
Hôtel Rambouillet, II 161.
Hubert, II 175.
Hugh Evans, Sir, II 174.
Humour oder Leibgrille, II 163.
Humoristen unter verschiedenen Nationen, IV 358.
Hutten, II 89.
Hurtig, frau, II 172.

Isabella, III 270, V 465.
Imilda Lambertazzi, A 531.
Imogene, III 270, V 464 f.
Indische Frauen-Charaktere, V 466.
Inez de Castro, A 531.
Inns of Court, II 73.
Interlude, der, II 128.
Iras, II 172.
Italienische Grammatik (erste), II 77.
Italo-Romanismus, II 94.

Jacob I von England, IV 411.
Jacques in Wie es euch gefällt, II 188; V 428, 444; B 554.
Jago, II 185; III 270; V 451; A 537.
Jachimo, II 188, III 270.
Jameson, Mrs., Shakespeare's Heroines, V 463.
Jean Goujon, II 64.
Jean Paul, II 91.
Jessica, II 172, V 464.
Jesus College, II 65.
Jocasta, sieh Gascoygne.
Jodelle, II 94, 119.
John Oldcastle, Sir, Chronicle-play, II 129.
Johann, König von England, V 434 ff.
Julia, III 270, V 431, 465.

Katharina, II 172, V 464.
Kean, III 274, 294.
Keats, A 508 511, 535
Kemble, III 274.
Kempe, II 206, III 275.
Koppler, IV 408.
Kyd, Thomas, I 41 f; II 120, 130; III 249, 277; V 472 (Tragisches), 475; A 517, 520, 523 532.
Komische Charaktere bei Shakespeare, IV 354 ff, B 547.
König Johann, das alte Drama, II 129, III 235, 297.
König Leir, das alte Drama, A 528.
Krafft, Adam, II 62.
Kreyszig's Kritik über Titus Andronicus, A 517.

Labé, Louise, II 91
Laertes, II 188, III 270.
Lafontaine, II 97.
Lamb, Ch., IV 357.
Lanze, sieh Diener.

Larochefoucauld, II 98, 148.
Launcelot Gobbo, sieh Diener.
Lavinia, A 533.
Lear, III 288; IV 368, 369, 371; V 447; A 537.
Leicester, II 105.
Lionardo da Vinci, II 64
Locrine, II 118, A 531.
Lodge, Reply to Gosson, II 132, 159; seine Novellen, II 161; A 527
Lohenstein, II 88, 160, A 532.
Longaville, II 190.
London Prodigal (the), sieh Domestic Plays.
Lorenzo, Bruder, sieh Geistliche.
Lucius, II 183.
Lucio, II 188, IV 400.
Ludwig, Otto, II 154; III 232, 256, 279; IV 378; A 515.
Lust's Dominion, A 517.
Luther, II 63, 88.
Lydgate, II 60, 125.
Lyndsay, II 125.
Lyly, John, II 84, 155 f, 178; Euphues und der Euphuismus, II 159, 189 ff; A 528.

Macbethus, II 129.
Macbeth, III 270, 285, 288; IV 384; A 537.
Macbeth, lady IV 382, V 465.
Macmorris, II 174, 176.
Macready, III 274.
Malatesta von Rimini, A 531.
Malherbe, II 96.
Malone, B 543
Malvolio, II 183, V 444
Margaretha von Anjou, V 432, 464, A 533.
Marguérite de Navarre, II 91.
Maria in Dreikönigsabend, II 172
Marini, II 160.
Marlowe, I 42; II 116, 120, 129, 130, 155, 178; III 277, 297; V 480 (Tragisches); A passim; C 574, 576.
Marston, I 42; II 121, 130; III 249, 277; V 472 (Tragisches), 479; A 526, 532
Massinger, I 42; II 130, 192; III 250, 277; IV 341, 416 (Bizarres).
Masques, II 72.
Mathurin Regnier, II 93.
Matrosen, die, im Sturm, II 170.
Mercutio, II 188, V 431.
Meres, II 159; V 438; A 522, B 544; C 570.
Merry Devil of Edmonton; sieh Domestic Plays.
Middleton, I 42; II 116, 130; III 250; IV 416 (Bizarres); A 526.
Miranda, V 465
Mirrour for Magistrates, II 80, 129
Misfortunes (the) of Arthur, II 118.
Modejunker, der, bei Shakespeare, II 186 ff.
Molière, II 97, 113, 161, 188; V 426.
Monmouth, Chronik, II 59.
Montemayor, Diana, II 79.
Montaigne, II 93, IV 407.
Moralität, die, II 122 ff, 179; III 213, 237 ff.
Mörder bei Shakespeare, II 168 ff.
Mordred, A 531.
More, Th., Dialogue on Tribulation, Historye of Richard III, II 84; Utopie im Sturm, B 564.
Motte, Page in Verlorene Liebesmühe, II 190.
Münster, Seb., Kosmographie, IV 408.
Murner, Th., II 80.
Mysterie, die, II 121, 179; III 213, 237 ff.

Nash, Pierce Penniless, II 132, 159, A 506.
Nathaniel, II 165, 189.
Naudaeus, IV 410.
Nicols, John, II 80
Nostradamus, IV 407.
Novellen-lectüre in England, II 78 f.
Nym, II 165, 173, 174, 176.

Octavia, III 270.
Octavianus, III 270.
Officiere bei Shakespeare, II 176.
Ophelia, V 465.
Orbecche, sieh Cinthio.
Orsino, III 270, V 444.
Osrick, II 188, 190, V 447.
Oswald, II 183.
Othello, III 270, V 447, A 537.

Page, II 175.
Page, frau, V 464.
Pageants, II 70.
Pandarus, II 187, IV 400.
Paracelsus, I 44, IV 407, 408.
Parish Clerks, II 73.
Parasit der, bei Shakespeare, II 186 ff.
Parolles, II 187, III 270, IV 400.
Pascal, II 98.
Patent der Schauspieler am Globetheater, C 571.
Paulina, II 172.
Pausanias, II 158.
Paynter's Palace of Pleasure, II 79.
Pedro der Grausame, A 531.
Pedro von Portugal, A 531.
Peele, George, I 41; II 116, 129, 130; III 297.
Pembroke, lady, II 119.
Percy, Reliques, A 539.
Perdita, V 465.
Peto, II 173.
Petrarca, II 125, 156, A 535.
Petrus Ramus, II 64.
Peuerbach, II 61.
Pfinzing, Melchior, II 125.
Phebe, II 177.
Phil. Delorme, II 64.
Pia Maremma, A 531.
Pierce Plowman, the Vision, II 59.
Pierce the Plowman's Crede, II 59.
Pierre Escot, II 64
Pius II, Pabst, III 242.
Pisanio, II 183.
Pistol, II 165, 173 f, 176, A 514.
Plautus, II 69, 156.
Plëiade, die, sieh Ronsard
Plinius, II 158, IV 408.
Plutarchus, II 158.
Pointz, II 173.
Polonius, II 187, 190.
Pompejus, II 170.
Ponsard, II 114.
Portia in Kaufmann von Venedig, III 270 V 464, A 533.
Portia in Julius Caesar, V 465.
Portier in Macbeth, II 182.
Princessin Katharina, die englische Unterrichtsstunde, II 175.
Preston, II 128 III 241, A 512, 514
Probstein, sieh Clowns.
Promus und Cassandra, sieh Whetstone.
Proteus, V 431.
Prynne, Histrio-mastrix, II 133.
Pseudo-Klassicismus in Frankreich, II 97.
Pseudo-plays, II 129, A 525.
Ptolomaeus' Weltsystem, V 459.
Puritanismus, seine Feindschaft mit der Bühne, C 588.

Quarto-Ausgaben, die, B 544, C 576 ff.
Queen Bess, II 77.
Quintilian, II 159.

Rabelais, II 91 ff; IV 352, 404, 416.
Racine, II 113.
Ralph Royster Doyster, sieh Udall.
Raleigh, II 68, 150, C 583.
Regan, V 465.
Regiomontanus, II 61.
Reginald Scott, IV 410.
Register der Buchhändlergilde, B 544.
Rekruten, die, in Heinrich IV, II 170.
Reineke Fuchs, III 238.
Reuchlin, II 61.
Revenger's Tragedy, sieh Tourneur.
Reynaldo, II 183.
Richard II, III 270, 285, V 434 ff, 488.
Richard III, III 285, V 434 ff, 488, A 533, 537.
Ricciardus tertius, II 129.
Robert von Gloucester, II 59.
Rodrigo, II 188, V 447.
Rollenhagen, II 89.
Romantisch Drama, II 130.
Roman de la Rose, II 125.
Romeo, V 431.
Ronsard, II 94 ff, 160.
Rosenkranz, II 187, 190, V 447.
Rosalinde, V 465.
Rowley, I 42, II 116 III 250, A 526.
Rowe's Ausgabe von Shakespeare, C 568.
Rümelin's Kritik, 448 ff.

Sackville, II 80, 155, A 512.
Saint-Simon, II 148.
Salario, II 185.
Sannazaro. II 79.
Sarah Siddons, III 274, 294.
Satire Ménippée, II 93.
Schaal, II 170, 175.
Schädel, Clown in Verlorene Liebesmühe, II 190.
Schaum, II 170.
Schauspieler in Hamlet, II 175.
Scherr, Joh., humoristischer Essayist, IV 362.
Schiffskapitän im Sturm, II 170.
Schiller, II 114, 171, IV 351.
Schlau, II 170.
Schleewein, II 170, 172.
Schmächtig, II 174.
Schröder, III 274.
Scudéry, II 161.
Seicentisten, die, II 83.
Seneca, I 42; II 69, 120; V 472 (die Thyestes-Fabel), 475 ff; A 532 ff.
Sévigné, de, II 98.
Sforza von Mailand, A 531.
Shakespeare.
Nachahmung seines Styls, seine Begriffssprache, I 42; II 155, 165; Schilderung des Landlebens, 177; der Sonettenstyl, 197; das Epische, III 216; 251; seine Meinung über die Volksscenen auf der Bühne. 254; 257; seine Plagiate, 258, A 529; 270, 273; Schilderung der Liebe, 283; Doppelrollen und Rollen der rythmischen Leidenschaft, 290, 291; seine Präparirkunst, 294 ff; die Idee, IV 308 f; sein persönlicher Charakter, 327; Vergleich mit Bacon, 334, mit Shelley, 335; seine wissenschaftlichen und andere Kenntnisse, Vergleich mit Goethe, 338, 339, C 595 f; Idealisiren, 353, V 423; seine Charaktere verglichen mit den Charakteren Homer's, Goethe's, Schiller's, Molière's und Cervantes', 426, 469; episch-lyrische Schilderungen, A 534, 535; sein Stolz und aristokratisches Bestreben, C 585 f; seine

Nachkommen, 587; Vergessenheit nach seinem Tode, 589; Wiederbelebung des Shakespeare-Studiums, 589.
Die Sonette, B 559, C 574, 584 ff.
Venus und Adonis, III 270, A 533 ff, C 574, 584.
Raub der Lucrez, III 270, A 533 ff, C 574, 584.
Pericles, III 244. 273, 293, 302; IV 400, 430; A 524.
Titus Andronicus, III 226, 243, 269; V 430, 470 ff, 479, 480, A (passim).
Heinrich VI, III 293, 297; A 524, 525.
Komödie der Irrungen, II 183, 184; III 293, 299; IV 393; A 528.
Verlorene Liebesmühe, II 189 ff, 197; III 293, 300, 301; IV 392, 393; B 546, 550 ff.
Edelleute von Verona, II 183, 197; III 299; V 431.
Sommernachtstraum, II 177; III 299; IV 379, 412, 418; V 431, 461; B 552 ff
Richard III, II 197; III 219, 293; IV 393; V 481 ff; B 547.
Romeo und Julia, II 183, 197; III 218, 225, 229, 268 283; IV 312, 392, 395, 398; V 484 ff.
Richard II, II 197.
König Johann, II 197; III 219, 283, 297; A 528; B 547.
Kaufmann von Venedig II 185, 198; III 232, 273, 300; IV 313, 392, 414; V 438 ff; B 546.
Heinrich IV, III 298; IV 400; V 443; B 546.
Heinrich V, III 297; A 528; B 546.
Zähmung der Widerspenstigen, II 184; III 293, 300; V 443; A 528.
Lustige Weiber von Windsor, II 162, 190; III 299, 300; V 443; B 546, 553.
Viel Lärm um Nichts, II 194, 198; III 300; IV 379 392; V 443.
Wie es euch gefällt, II 177, 181, 194, 198; III 301; IV 313, 379, 392, 414; V 443; B 554.
Dreikönigsabend II 181, 194, 198; III 301; IV 313, 392, 414; V 443; B 546.
Ende gut Alles gut, I 52; II 181, 198; III 273, 301; IV 313, 392, 414; V 444.
Maass für Maass, I 52; II 198; III 273, 301; IV 313 392, 400, 414; V 444; A 528.
Troilus und Cressida, II 181, 187, 198; III 283, 301; IV 400; V 444; B 562.
Julius Caesar, II 194; III 219, 225, 232, 257, 268, 295; IV 312, 392, 396; V 451, 497, 498, 502.
Hamlet, I 42, 52; II 198; III 225, 228, 229, 233, 235, 272, 295, 296; IV 309, 388 ff 394, 395, 396, 397, 412; V 444, 446, 451, 461, 479, 496, 499, 500 f; B 548, 553.
Othello, III 219, 221 ff, 228, 229, 232, 259, 268 282, 295; IV 311, 390 ff, 395, 396, 414, 419; V 450, 451, 461, 462, 496, 498, 502.
Lear, III 225, 229, 235, 268, 272, 293; IV 311, 385 ff, 394, 396, 397; V 451, 461, 496, 502; A 528.
Macbeth, III 225, 229, 232, 235, 269, 272, 295; IV 311, 367, 380 ff, 394, 395, 412, 414; V 451, 461, 496, 499, 502.
Antonius und Cleopatra, II 199; III 226, 268 283, 293; IV 312, 367, 392, 397; V 451, 502; B 548, 561.

Coriolan, III 226, 235, 268; IV 312, 392; V 451, 497, 502; B 548, 554 ff.
Timon von Athen, II 187, 198; III 226; IV 312, 392, 400; V 497, 503; B 556 ff, 561 f.
Cymbeline, II 198; III 226 273, 282, 293, 302; IV 397; B 563, 567.
Sturm, III 302; IV 379, 412 418; V 461; B 564 ff.
Wintermärchen, II 177; III 226, 273, 282 302; IV 414; B 563.

Shelley, IV 334 ff, 351.
Shylock, II 185; III 270; A 533.
Sidney, Arcadia, II 79 149, 155, 161; als Kunstkritiker, II 82, 120, 159; III 216, 248, 254, 292; als Dichter, A 535, C 574, 583.
Skelton II 128.
Soldaten, die, bei Shakespeare, II 176.
Soliman and Perseda, A 517.
Sophokles, V 475 ff.
Sophonisbe, sieh Trissino.
Spanish Tragedy, sieh Kyd.
Sperone Speroni, II 119; V 472; A 532
Spenser, fairy Queene, I 41; II 79, 155, 156; V 459; A 535; C 574.
Spee, von, IV 411.
Spielhagen, V 454
Sterne, IV 360 ff.
Stefano, II 170
Still, John, II 128
Surrey, II 74, 155; A 535

Tamburlaine, sieh Marlowe.
Tamora A 533, 542.
Tancred and Gismunda, II 118, A 512
Tarleton. III 206, 275.
Tauler's Mystik, A 540.
Tausend und eine Nacht, V 460.
Terentius, II 69
Thackeray, IV 362, V 454
Thersites, sieh Clowns.
Theseus, V 431, B 553.
Theuerdank, sieh Pfinzing.
Thierry and Theodoret, I 42, IV 417.
Thomas lord Cromwell, II 129.
Thomas à Kempis, A 540.
Thomasius, IV 411.
Throckmorton, II 105.
Thurio, V 431.
Timon von Athen, V 429, 497, A 537.
Titus Andronicus, A 542.
Tom Turlygood, sieh Bettler und A 541.
Todtengräber in Hamlet, II 182, V 447.
Tobias von Rülp, junker, II 288.
Tolstoi, V 454.
Tourneur, Cyrill, I 42; II 121, 130; III 249, 277; A 532.
Tragikomödie, die, III 250, IV 341, 351.
Triomfi, sieh Petrarca.
Trissino, II 119.
Trinculo, II 170.
Tybalt, V 431.

Überley frau, II 170, 172; IV 400.
Udall, Nic., II 128
Uomo universale, der, II 75, IV 337.

Valeria, II 172.
Valentin, V 431.
Vesalio, IV 408.
Victories (the famous) of Henry V, II 129.
Vincentio Saviolo, II 77.
Viola, III 270, V 465.
Vischer, II 62.
Visconti von Mailand. A 531.
Virgilia, B 556.

Voiture, II 161.
Volk, das, bei Shakespeare, II 167 ff.
Voltimand, II 184.
Volumnia, II 172, B 556

Wahrsager, der, in Antonius und Cleopatra, II 176.
Ward, John, C 570.
Webbe, William, II 159.
Webster, I 42; II 130; III 249, 277; V 472 (Tragisches), 479; A 526, 532.
Whetstone, als Kunstkritiker II 82, 120; III 248; Promos and Cassandra, II 118; III 235.
Wierius, IV 410.
Wirth in lustige Weiber von Windsor, II 175, 190
Wilson, Thomas, the Art of Rhetoricke, II 84, 159.
Women beware women, sieh Middleton.
Wyatt, II 74, 155; A 535.

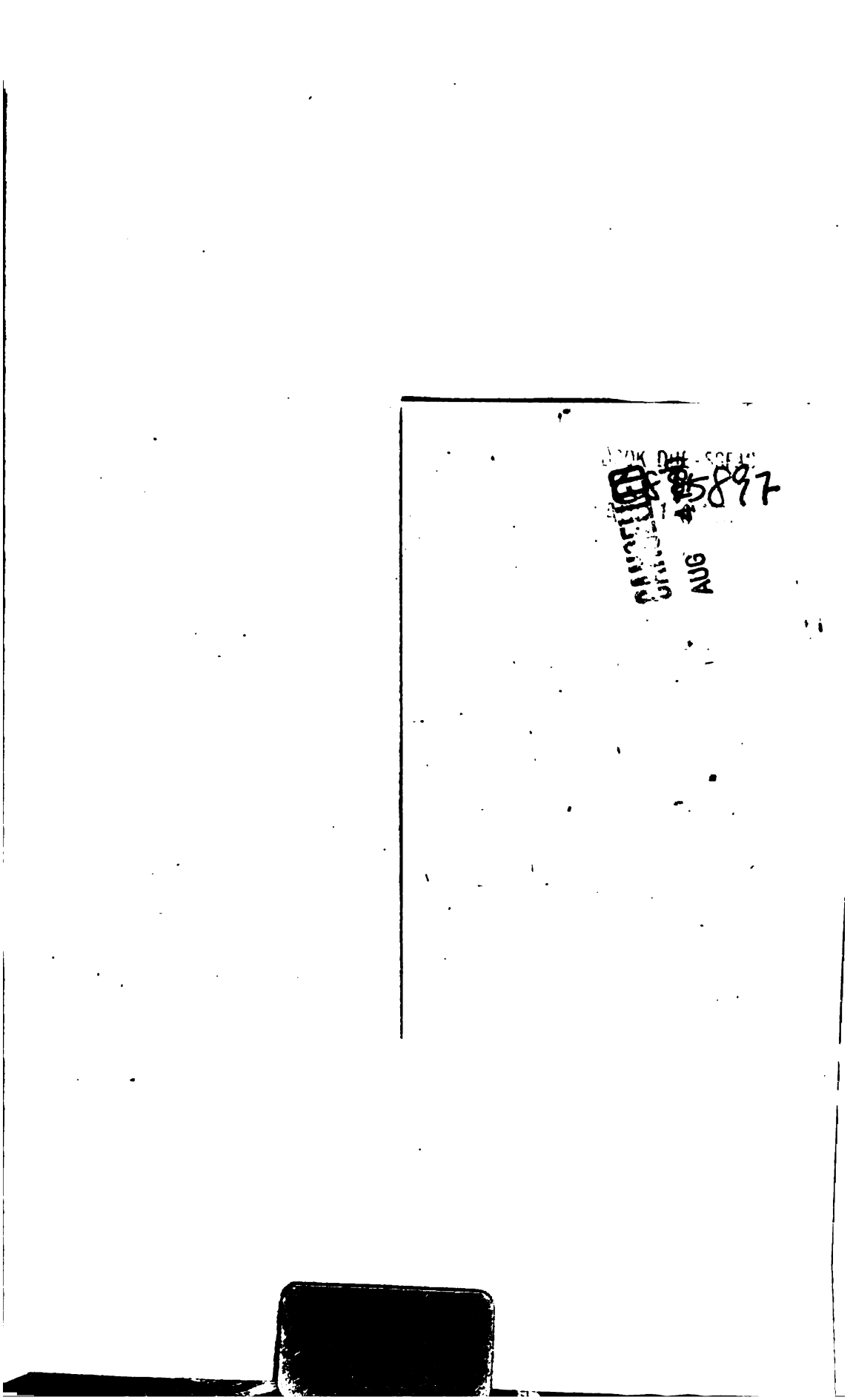
Ynkehorne Terms II 85, 159.
Yorkshire Tragedy, the A 525 und Domestic Plays.

Zola, IV 404.

ERRATA.

S. 42. verschlungenen, lies: verschlungene.
42. eine der lesenswerthesten Stücke, lies: eins u. s. w.
42. Der Hamlet'sche Charakter, lies: den Hamlet'schen Charakter.
44. Sheakespeare, lies: Shakespeare.
52. Alles gut Ende gut, lies: Ende gut Alles gut.
62. Adam Kraftt, lies: Adam Krafft.
64. Philips, lies: Philipp's.
68. den Hercules Octaeus, lies: den Hercules Oetaeus.
75. Solche *Uomini universali* oder Allseitigen war, lies: Ein solcher *Uomo universale* oder Allseitiger war.
75. Prozadichtungen, lies: Prosadichtungen.
77. der kein gutes Beispiel geben könnte, lies: der kein gutes Beispiel geben konnte
79. SPENCER's Fairy Queene, lies: SPENSER's Fairy Queene.
79. werth schiene, lies: werth schien.
80. einen Platz erhielten, lies: einen Platz erhielt.
85. benamst, lies: benamset.
85. bandrie, lies: bawdrie.
86. und der Aesthetiker, lies: und den Aesthetiker.
87. Die Engländer von dazumal, lies: Die Engländer von damals.
90. und Verfälschung seines nationalen Charakters, lies: und Verfälschung ihres nationalen Charakters.
92. dien Übeln jener Zeit, lies: den Übeln jener Zeit.
99. Königinn Anna, lies: Königin Anna.
102. Schilde, lies: Schilda.
102. insofern sie, lies: insofern.
104. gleichmässerigere, lies: gleichmässigere.
106. eine Cultur getrieben wurde die bis, lies: ein Cultus getrieben wurde der bis.
111. Petrecchio, lies: Petrucchio.
111. hielt er sich für, lies: hält er sich für.
117. voransetzen, lies: voraussetzen.
118. Jocarsta, lies: Jocasta.
1.0. Seneca welcher sie klassische Tragödie, lies: Seneca, welchen die klassische Tragödie.
122. Ungeachtet seines religiös-erhabenen Ursprungs, lies: Ungeachtet ihres religiös-erhabenen Ursprungs.
124. Kleiden des Ritterthums, lies: Kleider des Ritterthums.
124. Ulrich von Lichtenstien, lies: Ulrich von Lichtenstein.
128. sämmtliche erfüllt, lies: alle erfüllt.

S. 129. Lucrine, lies: Locrine.
129. Vorrälle, lies: Vorfälle.
132. ist der bei Shakespeare, lies: ist die bei Shakespeare.
145. Etiquettes-Vorschriften, lies: Etiquette-Vorschriften.
146. Tageslectüren, lies: Tageslectüre.
149. von den Kanälen und Durchgängen, lies: die Kanäle und Durchgänge.
150. jedes Moment, lies: jeden Moment.
155. der Cortegiano, lies: des Cortegiano.
158. de omni re scibili, lies: de omni re scibili.
161. Das Schönsprechen, worunter wir verstehen wollen, der Gebrauch, lies: Das Schönsprechen, worunter wir verstehen wollen den Gebrauch.
163. Worter, lies: Wörter.
164, die Note, Cap. V S. fde, lies: Cap. V S. 446.
165. die kosmopolitischen Maniere, lies: Manieren.
167. sammt ihre eigenen Sprache, lies: sammt ihrer eigenen Sprache.
167. des gesellschaftlichen Leiter, lies: der gesellschaftlichen Leiter
169. von den grossen Herrn, lies: von den grossen Herren.
178 sich solches nicht enthalten kann, lies: sich nicht enthalten kann.
178. Mittleiden, lies: Mitleiden.
184. sämtliche durchlaufen, lies: Alle durchlaufen.
188. Sämtliche genannten Persönlichkeiten, lies: Alle diese genannten Persönlichkeiten.
190. der Konig von Navarre, lies: der König von Navarre.
190. und in Wirth der Schenke, lies: und im Wirth der Schenke.
192. schmuckslosen, lies: schmucklosen.
198. das nicht der Manierirtheit frei ist: lies: das nicht von Manierirtheit frei ist.
200. und ihrem Willen, lies: und ihrem Wollen.
205. zu einem Theatergenusse zurüsten was, lies: zu einem Theatergenusse zurüsten der.
227. vorzustellen un zu, lies: vorzustellen und zu.
228, Note, vieler die, lies: vieler dieser.
229. etwas mehr odor, lies: etwas mehr oder.
230. denn dass dieses nicht so wahr, lies: denn dass dieses nicht so war.
233. und dem Rückkehr der Laertes, lies: und der Rückkehr des Laertes.
233. das Stuck, lies: das Stück.
239 das Ewige Verdammniss, lies: die ewige Verdammniss.
246. um ihn in Vten Akt, lies: um ihn im Vten Akt.
266. Der abstrakte Kern der Dinge, lies: Den abstrakten Kern der Dinge.
278. wohl su sein, lies: wohl zu sein.


AUG
#5897

12466.35
Shakespeare's drama in seiner natu
Widener Library 003739124
3 2044 086 731 841